Należytość pocztowa uiszczona gotówką.

NASZ WYRAZ

MIESIĘCZNIK LITERACKO-ARTYSTYCZNY

Cena 30 gr

Prenumerata roczna w Krakowie zł 3·50

ROK VI. NR 4.

Prenumerata roczna zamiejscowa zł 4 —

Kwiecień

Konto czekowe P. K. O. Nr. 415.385

Kraków 1939

JULIAN PRZYBOŚ

Notatki

„Ze silnych uczuć powstają słabe wiersze" — w tym powiedzeniu można się dopatrzyć albo wyzywającego cynizmu czystego estety, albo świadomego swojej sztuki dojrzałego artysty, rozumiejącego, że najsilniejsze wzruszenia pozbawione **głosu** — nie znaczą w poezji nic, albo... Ja widzę w tym zdaniu błąd ekwiwokacji: autor pomieszał dwa rodzaje uczuć: uczucia „życiowe" z doznaniami „poetyckimi"; dlatego to zdanie brzmi jak paradoks. Nieprawda, silne uczucia poety rodzą mocne poezje.

Gdy mówię „doznanie poetyckie" — nie mam bynajmniej na myśli jakichś olśnień „ślicznościowych". Takie doznanie tym się właśnie wdraża, że jakby zaprzeczało przeżyciom jakie — przed nim — uchodziły za poetyczne i poetyckie. Ono to czyni najważniejszymi na jeden moment— moment poematu (na zawsze?) sprawy dotychczas obojętne, bo nie dostrzeżone.

A cóż to są za sprawy? To nie nowe tematy, nie chodzi o to, żeby napisać sonet nawet o gnoju. To nawet nie nowe formy. Bo wbrew temu, co rozgadano, zwłaszcza u nas, w poetyce nowatorskiej, poeta zawsze wychodzi z treści lirycznych. Otóż to: treścią liryczną jest albo **ostateczność, najdalszość** wynikająca z codziennych doświadczeń, albo **wynikanie z braku, nic które kiełkuje**. Przykład: laską poetycką par excellence będzie — laska z powietrza. Albo: treścią liryczną bywa walka tych skrajności o pokój ze sobą. Przykładem niech tu będzie: nieruchomy kamień, który się wyzwala: „kamienie przerywały swe granice, wyzwalając uwięziony w sobie ogień..." Albo...

Czyżby przeżycie poetyckie było subiektywniejszą formą każdego wzruszenia?

Mylną wydaje mi się teoria, że liryzm polega na nagłym ujrzeniu starych rzeczy jako nowych, na odświeżeniu takich samych już raz wyrażonych prawd. W poezji nie chodzi o odświeżanie, lecz o wynikanie.

Okres kilkunastu lat, w ciągu których układałem wiersze (co prawda, sam czas — dosłownie: układania wierszy w tym okresie lat zmieściłby się zapewne w niewielu dniach) nie pogodził mnie dotychczas z rymem. W pracy poetyckiej niczego tak nie lubię i niczego tak nie pragnąłbym ukryć z rzemiosła wierszotwórczego jak rymu. Kto wie, czy nie należałoby — w imię właśnie poezji — pozbyć się rymu, tej jaskrawej ozdoby. (Uczyniłem to już raz w cyklu „Pióro z ognia"; może dlatego tak byłem zadowolony z tych poematów?).

Jeśli dążę do najsurowszej zwartości, dyskrecji i prostoty (tak, prostoty, doznań które wyrażam, prościej wyrazić niesposób) — to powinienbym może odrzucić ten natrętny współbrzęk słów. Skoro nie chodzi mi o słowa, skoro chodzi mi właśnie o **ukrycie słów tak, żeby spoza nich** wybłyskiwała wizja, to czyż nie powinienbym w podobny sposób ukryć współbrzmienia?

Kiedyś usiłowałem związać układ rymów i asonansów z treścią poematu, łącząc współbrzmieniami zdania odpowiadające sobie w jakiś sposób: podobieństwem czy przeciwieństwem wizji i tonu uczuciowego. Tak więc, nie kierując się mechaniczną kolejnością rymowanych wierszy, wiązałem współbrzmieniami wiersze nieraz bardzo odległe lub bardzo bliskie. Ale trudno jest ustalić (za każdym razem!) zasadę takiego rymowania, żeby nie dopuszczała dowolności.

W miarę jak w swojej pracy poetyckiej dochodzę do coraz większego ukrywania sztuki, ukrywam i rymy tak, żeby były zaledwie dosłyszalne. A dlaczego ich jednak nie porzuciłem zupełnie? Dlatego, że współbrzmienia są jednakże czynnikiem organizującym treść utworu poetyckiego. Chociaż więc wartość muzyczna rymu jest — żadna, to jego znaczenie dla ukształtowania treści nie jest godne pogardzenia.

———

Lautréamont (o którym nie wiadomo właściwie co sądzić) nauczył powojennych nowatorów francuskich: **pogardy.** Zapewne, wszystkie rewolucyjne ruchy kulturotwórcze zaczynały się w tej chwili, kiedy ich twórcy uświadomili sobie, iż stare wartości są jedynie godne pogardy. Nie wystarczy wstręt i nienawiść, od nich nie zaczyna się budowy, twórczo przeciwstawić się można dopiero wtedy, gdy się już nie nienawidzi (nienawiść w świecie twórczości artystycznej — tak jak w erotyce — **jeszcze** łączy), kiedy się już pogardza. Zapewne, tak bywało zawsze i nie tylko artyści, ale i wszyscy działacze od tego zaczynali, ale do jaskrawego uświadomienia sobie, do podniesienia pogardy na wyżynę pierwszej zasady twórczej — doszło dopiero po odkryciu Lautréamonta. „Czasy pogardy?" Tak. Lecz gardząc starą estetyką, tylko **tak** gardząc, nie poniżamy człowieka; pomnażamy jego wolność. Bo szczerze gardzić osiągniętymi już szczytami potrafi tylko ten, kto zdolny jest zdobywać dalsze. (Kto tylko wielbi, ten może tylko powtarzać!).

———

Za dużo pisze się wierszy. Twierdzę, że za wiele wierszy piszą nawet bardzo dobrzy poeci. Czy istniał taki poeta, którego każdy wiersz był nową poezją? Którego każdy wiersz byłby odrzuceniem osiągniętego poprzednio piękna i odsłonięciem nowego? Poeci piszą najczęściej — w niezliczonych wierszach — tę samą lub taką samą poezję.

...Tak, tak, przecież nie można wyskoczyć ze swojej skóry, przecież to dlatego, że się jest „osobowością"... A jednak poezja — w intencji, w ruchu — jest nie tyle wyrażaniem własnej osobowości, ile jej ustawicznym burzeniem i odbudowywaniem.

JAN BRZĘKOWSKI

Wizja trzeciorzędu

z dolin ujętych w klamry wylały się stada spiętrzone i groźne
w smugach dymu — wstępowało w obłoki runo spienione pę-
[dzonych baranów
słonie żyjące samotnie zeszły z płaskowyżu nowe wieszcząc
[objawienia
a kły ich białe w czerwień zachodu wkładały pioruny i bły-
[ski —
w burzy czarno zwełnionej rzadkie wiatraki w mrok się gu-
[biły pełen lasu
jak pióra walczących gołębi w zmierzch mąkę sypały i mak.

w chrzęście sit poruszanych piany wodospadów
głucho tonęły a uśpione zatoki podchodziły aż po szczyty trze-
[ciorzędu
w głąb lądu purpurę wpuszczały i lak.

w wąwozach tłoczył się naród brodaty w skóry przybrany
[i hełmy
włochate piersi mężczyzn słońcem wykute w miedziane pan-
[cerze
błyskały wśród łuków i strzał.
na skarogniadym koniu
wódz — księżycowi wygrażał
złotą tarczą na wzgórza wyjechał i jak posąg
trwał.

nagle
po stronie północnej zaroiły się jamy przypięte do zbocza
lisy — jeden za drugim mknęły przez równinę zalały lasy
[i pola
naród lisich czapek brodaty i skrzętny
brodami zawisał u chmur.
rudy rok nastał nad wyżyną obły i spalony
matki rodziły płonące głowy zmierzwione jak gniazda
niemowlętom ryże z pod ramion urastały grzywy
siedmioramienne świeczniki cienie na niebie znaczyły i lata

a teraz stałeś się czerwonoskórym.
byłeś na ścieżce wojennej woda podmywała twoje stopy
obute w ciche mokasyny
woda coraz wyżej podchodzi i w wodzie...
już wtargnęła do hieratycznych alkow, w których łoża pły-
[wają jak czółna
czółna w pachwinach kobiecych rodzą palmy
jak zatoki
w miastach z kokosów.

a teraz — znów ogień niszczy drzewostany.
dziewanny blade żarem trawione wpatrzone w niewidome
[okna
słuchały głosów armii wędrującej w wygwieżdżone noce.
podróże podziemne kretów kryjąc w rozrzuconych kopcach
rozwierała się ziemia — żeńsko przyjmując wpadające ziarna
gorączką prażone pejzaże szukały wyjścia z muzeów zamknię-
[tych dla przyszłości
czas przeciekał między ustami — ustami chwytałem łapczy-
[wie i w bólu
w ziemię wpuszczałem życie jak język uchodzącą krew.

W nr. majowym zamieścimy artykuł Z. L. Zaleskiego p. t. „Psychoanaliza écriture automatique"

Gide o Dostojewskim

Przepiszmy za Gide'm cytatę z Riviere'a:

„Dostojewskiego pociągają przede wszystkim wewnętrzne przepaści jego bohaterów, wszystkimi środkami stara się nam narzucić przekonanie, że są one nie do zgłębienia. My, odwrotnie, postawieni wobec powikłań ludzkiej duszy, w miarę, jak staramy się ją przedstawić, szukamy jak ją zorganizować. Kiedy potrzeba dodajemy małe pociągnięcie piórem, usuwamy kilka rysów rozbieżnych, wyjaśniamy parę ciemnych szczegółów w sensie najbardziej dogodnym dla stworzenia jedności psychologicznej. Ideał, do którego dążymy to dokładne [illegible] przepaści".

Jakób Riviere pisał to w roku 1922. Mauriac wydał wtedy dopiero jedną czy dwie powieści, Malraux zajmował się interesami handlowymi, Bernanos był młodziutkim dziennikarzem, którego nikt nie czytał. Chuligańska negacja wszelkich kanonów ładu, obojętne kulturalnego czy społecznego, rewolta dady zaczynała się dopiero przekształcać w świadome poszukiwania nowej wiedzy i nowego prawa ludzkiego przez nadrealistów. Ale w królestwie duńskim prezycji, jasności i logiki coś się zaczynało powoli psuć. Dzieło Prousta było skończone, od trzydziestu lat coraz nowe tłumaczenia Dostojewskiego, zdobywały powoli czytelnika francuskiego, nauki Nietzsche'go po doświadczeniach wielkiej wojny stawały się nową ewangelią. Młodzi poeci recytowali z pamięci *Pobyt w piekle* Rimbauda, uczyli na nowo i inaczej czytać Baudelaire'a, szeptem, potem coraz głośniej, potem już jako hasła ataku wymawiali groźne imię Lautréamonta. Mit o człowieku, posłusznym prawom rozumu, logicznym, jasnym i uporządkowanym wydawać się zaczął już nie kłamstwem, ale skarlowaceniem i upodleniem jego prawdziwej natury. Pisał kiedyś wielki filozof Emil Meyersohn, że marzeniem wszystkich fizyków i celem ostatecznym fizyki jest przeprowadzenie dowodu, że wszechświat jest kulą Parmenidesa, jednolitą i tożsamą w każdym punkcie. Stanowisko mistrza i nauczyciela, które Gide zajmował bezspornie w dziesięcioleciu przeciętym wojną, wydaje nam się niezrozumiałe. Zawdzięczał je Gide walce z wyobrażaniem sobie psychiki człowieka na kształt kuli Parmenidesa. Gide nauczył Francuzów czytać: Conrada, Blake'a, Nietzsche'go i Dostojewskiego. Pisał o sobie: „Heretyka pośród heretyków, pociągały mnie zawsze przekonania najbardziej skrajne, ostateczne granice myśli, sprzeczności. Każdy umysł interesował mnie zwłaszcza tym, co go odróżnia od innych". W roku 1922 literaturze, której typem i wzorem była *Komedia Ludzka* Balzaca, przeciwstawił dramat ludzkich *Biesów*. Pisał:

„W całej naszej literaturze zachodniej, a nie mówię tylko o francuskiej, powieść, poza rzadkiemi wyjątkami zajmuje się jedynie związkami ludzi pomiędzy sobą, związkami rodzinnymi, wpływami środowiska, starciem klas społecznych, a nigdy, albo prawie nigdy stosunkiem człowieka do samego siebie, albo do Boga, które u Dostojewskiego górują nad wszyskiemi innemi... A nie sądzę ani przez chwilę, że człowiek Zachodu, że Francuz jest jedynie i wyłącznie istotą społeczną, że istnieje tylko w kostiumie; świadczą o tym M y ś l i Pascala, czy K w i a t y g r z e c h u, książki ważne i samotnicze, a przecież równie francuskie, jak jakakolwiek inna książka naszej literatury. Ale wydaje mi się, że pewien porządek zagadnień, przerażeń, namiętności i niepokojów jest pozostawiony moraliście, teologowi lub poecie, a powieść jest wobec nich całkowicie bezradna".

Gide posiada, nazwałbym to, absolutny słuch literacki. Może błądzić w uogólnieniach, może nie widzieć przyczyn, nie myli się nigdy w wyczuciu odrębności stylu. Jest jak przewodnik, który prowadzi nieomylnie, choć mianuje obce pejsaże fałszywymi nazwami. Gide sprowadza tu jak gdyby — różnicę pomiędzy Balzakiem a Dostojewskim do różnic pomiędzy powieścią społeczną a pamiętnikiem przeżyć osobistych. Co oznacza, a właściwie, co ukrywa ta terminologia. Czyż gdyby bohaterzy balzakowscy zaczęli dokonywać rachunku sumienia i spowiadać się przed nami ze swych grzechów, staliby się podobni do postaci Dostojewskiego? Nie, to inni ludzie. Ale nie wystarczy wskazywać inność, trzeba ukazać jej materię. Gide pisze o Pascalu i o Baudelaire'że, to jedyni pisarze, których można zestawić z Dostojewskim. Do Pascala powrócimy jeszcze w tych notach, ale już teraz możemy powiedzieć, że tych trzech różnych pisarzy wiąże wspólne pojęcie człowieka, widzą go pomiędzy niebem a piekłem, przystają na sprzeczności w nim tkwiące. Jeżeli przeciwstawienie Balzac—Dostojewski sprowadzimy do dwóch naczelnych ontologii, stanie przed nami homo oeconomicus i homo Dei.

Idźmy teraz tropem Gide'a, ukaże nam różnice tych dwóch wielkich kreacji człowieka:

„nie tylko bohaterzy K o m e d i i L u d z k i e j, ale i komedii rzeczywistej, którą żyjemy, my Francuzi, tacy jacy jesteśmy, rysujemy się samym sobie na wzór ideału balzakowskiego. Niekonsekwencje naszej natury, jeżeli się tak zdarzy, że zdamy sobie z nich sprawę, wydają się nam krępujące i śmieszne. Wypieramy się ich. Każdy z nas ma świadomość swojej jedności i ciągłości, a kiedy zostaje w nas coś zepchniętego i nieświadomego, a nie możemy tego całkowicie usunąć, to przynajmniej nie przywiązujemy do tego znaczenia. Postępujemy zawsze tak, jak uważamy, że istota którą jesteśmy, którą wierzymy, że jesteśmy powinna postępować. Większość naszych czynów nie dyktuje nam zadowolenie, z tego, że je robimy, ale konieczność naśladowania samego siebie, przedłużania w przyszłość naszej przeszłości. Poświęcamy prawdę (to znaczy szczerość) dla ciągłości, dla czystości linii".

Trafne, ale jakżeż nieznośne jest to psychologizowanie problematyki kulturalnej. Jeszcze parę takich zdań, a zagubimy się w mrokach duszy rosyjskiej i logiczności umysłu galickiego. A jednak tylko terminologia jest tu fałszywa, wystarczy podstawić pod „psychikę narodu" słowa „panujący system moralny", a obraz Gide'a będzie słuszny. Ale posłuchajmy jeszcze Gide'a, a dostrzeżemy jak on sam nieświadomie buduje pojęcie człowieka z ideałów panującej kultury:

„Jest u Dostojewskiego dużo niewątpliwie niewytłumaczonego. Ale nie wydaje mi się, aby było u niego wiele niewytłumaczalnego, z chwilą kiedy przyjmiemy współistnienie w człowieku uczuć sprzecznych".

Znowu się buntuję. Co oznacza „współistnienie uczuć sprzecznych"? Czyżby podręcznik tradycyjnej psychologii zastąpić mógł problematykę kulturalną. Tak i nie. Balzakowska koncepcja człowieka oparta jest na podręczniku psychologii, albo raczej, mówiąc ściślej, posiada tę samą ontologię, co podręcznik psychologii i traktat Smithsa o *Bogactwie narodów*. Gide czuje, że o innych sprzecznościach natury ludzkiej pisał Balzak, o innych Dostojewski, zastrzega się i wskazuje, że inny jest wymiar sporu pomiędzy pragnieniem świętości a potrzebą grzechu w postaciach *Biesów*, co walki pomiędzy obowiązkiem a namiętnością w *Cydzie*. W paru świetnych zdaniach wskazuje Gide jak pod pozorem walki sprzecznych uczuć formułuje Corneille panujący ideał człowieka:

„Bohater francuski, taki jak go nam maluje Corneille, nakreśla przed sobą wzór idealny, wzór, który jest jeszcze nim samym, ale nim, jakim sobie życzy, jakim stara się być. Corneille odtwarza nam walkę, która się toczy pomiędzy istotą idealną, pomiędzy modelem bytu, a własną naturą, której bohater stara się wyprzeć..."

Co Gide wykrywa w Dostojewskim, co podziwia i co go zarazem przeraża, to nie ukazanie wewnętrznych sprzeczności człowieka, ale zgoda, świadoma zgoda twórcy na ich istnienie. La Rochefoucauld w egoizmie ludzkim znalazł naczelną i jedyną formułę motywów postępowania, „dzięki czemu — dodaje ironicznie Gide — wymyka mu się wszystko co jest sprzecznego w naturze ludzkiej". Sprzeczności w człowieku dostrzega każdy, ale o zgodzie na nie decyduje system kultury, o sprzecznościach obowiązków moralnych, o sprzecznościach bytowych, czyli w innych słowach o tragizmie lub braku tragizmu istnienia decyduje ontologia kultury. I oto znowu znaleźliśmy się u punktu wyjścia, znowu mówimy o dwóch naczelnych mitach człowieka. Ale boję się, aby te schematyczne uwagi, skróty, które czynię, nie wydały się zanadto teoretyczne. Nie piszę artykułu, załamaniu się w kulturze francuskiej racjonalistycznej koncepcji człowieka należałoby poświęcić książkę, daję noty do cytat. Oto cztery cytaty:

Z dziennika prywatnego Baudelaire'a:

„W każdym człowieku, o każdej godzinie są dwa jednoczesne dążenia, jedno w stronę Boga, drugie w stronę Szatana".

Z *Biesów* — monolog Staurogina:

„Mogę, jak mogłem to wielokrotnie, doświadczać ochoty popełnienia dobrego czynu i odczuwać z tego zadowolenie. A obok tego pragnę zrobić jednocześnie coś złego i to sprawia mnie również wielką radość".

I dalej:

„Człowiek jest tylko przebraniem, tylko kłamstwem, tylko udawaniem, tak wobec samego siebie, jak wobec innych, a wszystkie te skłonności, tak odległe od sprawiedliwości i rozumu, mają swoje naturalne korze nie w jego sercu".

I ostatnia:

„Jakimże urojeniem jest człowiek, jaką nowością, jakim potworem, jakim chaosem, jakim podmiotem sprzeczności, jakim cudem. Sędzia wszystkich rzeczy, głupawy robak, posiadacz prawdy, kloaka niepewności i błędu, chwała i wyrzutek świata".

Te dwie ostatnie cytaty z Dostojewskiego; nie! z Pascala, a mogłyby służyć za motto do wszystkich książek genialnego twórcy Karamazowych. Bo Pascal, tak jak i Dostojewski ukazuje niezgłębione przepaści w nas tkwiące, sprzeczności, które nami targają nie do pokonania i nie do wyjaśnienia przez rozum, sprzeczności, które zmuszają nas do przyjęcia istnienia Boga i diabła i grzechu pierworodnego. Gdyż bez przyjęcia

„tajemnicy pierwszego upadku i grzechu pierworodnego — pisze Pascal — tajemnicy najbardziej niezrozumiałej ze wszystkich, jesteśmy niezrozumiali dla nas samych. Węzeł naszej ludzkiej doli rozkręca swoje zwoje i obroty i pociąga nas w przepaść. Stąd człowiek jest bardziej nie-do-pojęcia bez tej tajemnicy, niż tajemnica ta jest niedopojęcia dla człowieka". Ale Pascal jako moralista popełnia „petitio principii", przerażający obraz natury ludzkiej, który nam pozostawił, który zmusza według niego do przyjęcia tajemnicy krzyża, jest refleksem, jest wnioskiem z pesymistycznego krańca teologii chrześcijańskiej. To też ma pewną rację Vanvenazgues, najczystszy przedstawiciel racjonalistycznych moralistów francuskich, kiedy pisze:

„Nie ma żadnych sprzeczności w naturze. Fałszywi filozofowie starają się ściągnąć na siebie uwagę ludzi, dowodząc istnienia w naszym umyśle sprzeczności i trudności, które sami tworzą... Ci, którzy splatają w ten sposób rzeczy, aby mieć zasługę ich rozplątania są szarlatanami moralności".

Teraz jest już chyba zupełnie jasne, że ontologia kultury decyduje o pojęciu natury ludzkiej. Człowiek racjonalistyczny Voltaire'a, człowiek praktyki życiowej, homo oeconomicus Balzaca a człowiek chrześcijańskiego dramatu moralnego Pascala, Baudelaire'a czy Dostojewskiego — to dwa mity, a raczej dwie kulturalne kreacje człowieka.

Dopiero kiedy sobie zdamy sprawę, że do wystąpienia Gide'a z książką o Dostojewskim, wzorem powieści francuskiej był Balzac, zrozumiemy jak olbrzymią rolę odegrał Dostojewski w załamaniu się naturalistycznych teorii kultury w literaturze Zachodu. Ile mu zawdzięcza współczesna katolicka powieść francuska, której karykaturalne odbitki święcą ostatnio wielkie tryumfy w Polsce.

JAN BRZĘKOWSKI

De revolutionibus orbium coelestium

dym w niebo uderzał prosto jak hymn
a z dzież olbrzymich wydętych zaczynem
chmury i ciasto lały się wśród grzmotów.
w ten dzień ogłuchły od huku anioły przestały pracować
cygan — jak dobosz czarny, brwi zmarszczone, bijąc w bęben
[strajk ogłaszał czarownic
głodne armie szczurów biegały po murach
piski wydając i syk.
(ogólne rozprężenie jak w przeddzień wybuchu ogarnęło
[wszystkich,
mnie, ciebie, wojsko, policję mundurową i agentów w cywilu...)
nagle —
wszystko zamilkło
nawet kominiarze przestali biegać po dachach
i zszedłszy z horyzontu skuleni w srebrnej nocy w czasie nowiu
zwojami drutów pola grodzili na niebie
poważni jak bocian kroczący w sitowie.

potem znów kasztany pękały z trzaskiem jak szczęk karabinów
i tonęły w mroku czarnym od pereł
utonęły w mroku zżółkłym od jesieni
wtedy
kobieta o mrocznym wejrzeniu wplotła w swe włosy warkocz
[meteoru
i noc spalając dymiła jak węgiel
popiół spadał z wysoka na lśniący hełm strażaka
który gasił powoli
płonący siew gwiazd.

ZBIGNIEW BIEŃKOWSKI

JĘZYK POETYCKI

Gdyby przeciwstawienie poezja — proza sprowadzało się jedynie do przeciwstawienia języków tu i tam obowiązujących, to można by zaryzykować, że poezja jest niczym innym niż barokiem prozy. (Barok pojęty tu naturalnie nie w sensie historycznym). Spada ona wtedy, czy też podnosi się (zależnie od punktu widzenia) do ornamentu, ozdoby. Na dnie sporu o treść i formę leży prawdopodobnie (uznawane, czy nie, o to mniejsza) takie pojęcie poezji. Zwolennicy formy — przede wszystkim na poparcie wagi stawianego zazwyczaj pytania „jak" rozporządzają niezbitym argumentem istnienia stylów piętnujących epoki. Z tego punktu widzenia ta sama treść może się wielokrotnie uzewnętrzniać tylko dzięki różnorakim sposobom jej wyrażania, a dualizm nawet nie istnieje, gdyż „second illustre" nie ma równorzędnej, lecz drugoplanową rolę. Treść jest wtedy ścianą wyklejoną tapetami i już od wartości tapet zależy, by uczynić ją nie tylko niewidzialną, lecz i „nieistniejącą". Zwolennikom „spraw wiecznych i niezmiennych" cóż odpowiedzieć ponad to, że zdolni są wzruszać się tylko powtarzaniem takiego samego motywu i że sztuka nie polega wyłącznie na przypominaniu. Przeciwnicy znów kierunku formalnego mają niejednokrotnie ułatwioną argumentację na skutek wysuwania przez pierwszych postulatu styl — epoka. Jakżeż wyrazić własną epokę jeśli nie naznaczeniem jej odmiennym od poprzednich stylem? A właśnie każdorazowe wyrażanie „nowych czasów" (usilne staranie się o to wyrażanie) zaostrza poczucie formy tym bardziej, im bardziej stosunek między „czasami" i jednostką je wyrażającą oparty jest na uświadomieniu sobie przede wszystkim dystansu historycznego. Forma powstająca musi uważać by nie powtórzyć i współczesność mimo woli widziana jest niepełnie, oryginalnie, a więc tylko inaczej niż epoka miniona (chociaż epoka ta widziana w ten sam sposób jak poprzednia przez swoją własną treść mogłaby być inna).

Styl i poezja? Chociaż w literaturze od dawna już styl związano z prozą i zdawałoby się nieporozumieniem mówić o stylach w poezji, to jednak w dzisiejszym status quo rozgraniczenie to nie wydaje się być uzasadnione. Język poetycki? Jeśli rozróżnia się dwa jakiekolwiek języki (dla przykładu: polski i francuski) to nie na zasadzie estetyki. To, że jeden z nich może wydawać się piękniejszym od drugiego wynika (...), ale nie jest przyczyną konieczności ich współistnienia. Gdy Polak do Polaków mówi o sprawach polskich po francusku (n. b. zdarzyło się to podobno w roku zeszłym w Bibliotece Polskiej w Paryżu na odczycie p. K. Iłłakowiczówny), to prawdopodobnie: 1) albo zapomniał po polsku, 2) albo rozmyślnie nie chce być rozumianym przez wszystkich, 3) albo też chce podnieść swój autorytet o podziw słuchaczy. — Przyczyny więc jak widzimy wartości względnej.

Jeśli „język poetycki" ma być nie tylko nazwą, honorującym tytułem, lecz także **rzeczywistością**, to muszą być: albo ludzie, którzy by inaczej wyrażonych zjawisk nie rozumieli, albo zjawiska, których inaczej wyrazić niesposób. Wątpliwym jest czy pierwsza z tych dwuch przyczyn może być brana pod uwagę. — Twórca, o którym się mówi, że wypracował własny język, nie zawsze go posiadał, a więc tym samym rozmyślnie oddalił się od języka powszechnego. Wymagając od czytelników swoich, by go rozumieli, musi mieć do powiedzenia coś, czego by im w inny sposób nie mógł udostępnić. Otwartą jest więc tylko sprawa zjawisk niewyrażalnych inaczej niż w sposób poetycki, — zjawisk poetyckich.

Jeśli wybijam drzwi otwarte i mówię o sprawach aż nadto ogólnie rozumianych to dlatego, że pojęcie poezji i supremacja formy (małej) w teorii Peipera i w praktyce czechowiczowskiej stały się przyczyną „obowiązującego" u nas pomieszania pojęć.

Chociaż może się to wydawać paradoksem, to jednak patrząc w stronę „detalistów" trudno nie stwierdzić, że nikt nie zrobił tyle złego, nikt bardziej nie zahamował nowatorskiego ruchu poetyckiego w Polsce jak autor „Tędy". To wszystko, o co się dzisiaj oskarża pokolenie młode i najmłodsze: wypiekanie babek z rodzynkami zamiast pisania wierszy, nuda, pustka etc. jest dziełem Peipera.

Nie wiadomo: opaczna interpretacja jego intencji, czy też czołobitna dosłowność doprowadziła do tego, że **poezja: „piękne zdania"**. To znaczy: wszystko co możesz powiedzieć powiedz ładnie; wszystko co możesz powiedzieć prosto, powiedz zawile. Szkoda, że Peiperowcy nie uogólnili nauki mistrza i nie stosowali jej w życiu: wszystko co możesz uczynić, uczyń wyjątkowo. — Bylibyśmy świadkami ciekawych sytuacji w wannie, w łóżku, przy stole: widelca z kawałkiem mięsa nikt nie kierował by prosto do ust, lecz usiłował by trafić dookoła przez głowę.

Czym bowiem są „piękne zdania"? — Piękną nazwą rzeczy zwykłych, skomplikowanym opisem zjawisk prostych, **mistyfikacją**. Stosunek najbardziej nieetyczny, jaki może być do czytelnika. Niektóre poezje Peipera i wszystkie Piwowara są napuszonym gadaniem o braku przeżyć, są przykładem sforsowanej tromtadracji. T. zw. niezrozumialstwo jest jedynym ratunkiem tej sztuki: pozostaje przynajmniej złudzenie istnienia czegoś, czego nie ma. Wytłumaczony i zrozumiany (to samo zresztą „rozumiało" się i przed wytłumaczeniem, tylko istniała jeszcze nadzieja na coś, co się nie okazało) poemat Peipera jest stekiem metafor goniących w piętkę jedna drugą bez żadnej umotywowanej konieczności, po prostu, by było ładniej. Metafora dla metafory, piękno dla piękna, omal sztuka dla sztuki. Przykład formy nieorganicznej, nieodpowiedzialnej, secesyjnej ramy bez obrazu. Styl, nowaczyński styl poezji. Najbardziej nieodpowiedziainy i wodoidalny z krytyków poetyckich S. Lichański parafrazując Irzykowskiego do Piwowara odniósł powiedzenie (dobrze przynajmniej, że uszanował hierarchię i nie zdymisjonował burmistrza): „kolonista niezamieszkanych marzeń". Należałoby raczej: „właściciel mieszkania bez marzeń". Jedynym marzeniem Piwowara jest być w 100 procentach „niezrozumiałym", bo biada mu, gdy go ktoś zrozumie.

Peiper był pierwszym, który wyrwał sobie język poetycki, ale nie ostatnim. Chociaż Peiper-poeta spotkał się z oporem miast zachwytu, to nie znaczy by jego zasada „pięknych zdań" nie obowiązywała i dzisiaj w pewnej t. zw. uznanej grupie. Zakwestionowano tylko peiperowskie pojęcie piękna. Reszta została omal bez zmian. Omal, gdyż zrezygnowano z organizacji (jaka by nie była, ale organizacja) peiperowskiej i zdanie przestało być zdaniem: rozłożono je na dźwięki, wykrzykniki, równoważniki zdania. Jak w teorii Peipera obowiązywały piękne zdania, tak w praktyce Czechowicza (i szkółki z zagórszczyzną włącznie) obowiązują piękne dźwięki. Zasady inne lecz bliskie „stylowo", bliskie swoją antyautonomicznością poetycką. I tu i tam brak przeżyć poetyckich poza artystostwem. (Lojalnie przyznaję Czechowiczowi utwory udane, głównie z dawnego okresu, lecz chodzi mi tu o linię programową wysnutą z jego praktyki i obowiązującą w szkole). Muzyka jest materiałem, przeżyciem poetyckim, ale oddana dosłownie (naturalistycznie) nie jest ani poezją ani muzyką. W poezji obowiązuje **muzyka wewnętrzna**, ukryta (tkwiąca w znaczeniu słów), a nie materialna, słyszana uchem. Wielokrotnie muzyka poetycka nie idzie w parze ze słuchem, jest magią urzekającą wszystkie zmysły jak u Leśmiana i Przybosia. „Ileż wierszy harmonijnych dla ucha, lecz których rezonans ginie z ostatnią sylabą i które nie zmierzają muzycznie do umysłu". (M. Raymond: „od Baudelaire'a do nadrealistów"). Muzyczność materialna jest jeszcze jedną metaforą, ozdobą, jeszcze jednym **stylem**.

Czyż tworzyć poezję znaczy wyrażać inaczej (piękniej, trudniej, muzyczniej) niż prozą? Gdyby tak było to wszystkie stawiane poprzednio zarzuty byłyby nieistotne. Należałoby zarazem zrezygnować z języka poetyckiego lub umówić się na oznaczanie tą nazwą stylu w poezji. Nie byłoby także odrębnych zjawisk poetyckich, przeżyć poetyckich i zawsze mielibyśmy do czynienia z mistyfikacją. Sceptycyzm ten rozbija się jednak o **istniejącą** odrębność: Baudelaire, Rimbaud, Słowacki, Lautréamont, Leśmian, Przyboś. Istnieją „przygody duchowe", wielkie treści, które nie pulsują na końcu języka, lecz biją w sercu. Istnieją przeżycia poza małą formą, które nie potrzebują ozdóbek, bo piękne są własną nagością. Istnieją zjawiska dla wyrażenia których trzeba stworzyć „mowę nieznaną, której pierwsze słowo jest zawsze ostatnim", mowę, która sama jest przeżyciem.

Poezja jest zaprzeczeniem kunsztu nauczonego, artystostwa. Jest organizacją nienazwanych przeżyć, wsłuchaniem się w zjawisko tak dokładnie, tak czule, by samo się nazwało. Praca poetycka jest odwrotnością pseudonimowania peiperowskiego. — Pseudonimować znaczy: bluffować, dezorganizować, rozpraszać wizje, tłuc lustra, szastać się konno z nahajką w cichej sypialni — „okrucieństwem z cukru". Wieloznaczność jest niewiedzą, brakiem światła, niedbalstwem, tchórzostwem.

Nazywać poetycko to wynajdywać takie słowa jednorazowe, takie zrosty słów, by między przeżyciem i jego wyrazem nie było najdrobniejszej szczeliny, by obrazy upadabniały się jak dwie krople wody.

Z nową treścią powstaje jej organiczna forma, niewyspekulowana, wbrew wszelkim teoriom. Organiczność formy i treści to intelektualna wizja poetycka, a więc humanistyczna wizja świata.

Autonomiczność poetycka polega nie na pięknym nazwaniu zjawisk wyrażalnych inaczej. Nonsensem byłoby przecież zabawiać się krzyżówkami, zagadkami na serio, a nie dla zabicia czasu. Bawić się? — pięknie: od tego są gry towarzyskie. W tej dziedzinie też jest pole na wynalazki. Ale jak się bawić to nie na ponuro. Nadrealiści nie lekceważyli tej skłonności ludzkiej: wynajdywali nowe i odświeżali stare praktyki („Cadavre exquis").

Forma i język poetycki muszą wynikać, muszą być wnioskiem postawy, a nie jej założeniem. Języka poetyckiego używa ten kto przeżywa niewypowiedzianie inaczej. Nazywa najdokładniej zjawiska by być rozumianym. Alain-Fournier powiedział z innego powodu: „Na kolanach, schylam się nad myślą i przepisuję ją słowo po słowie". Pokora i twórczość są równoznacznikami. Gdy Leśmian powiedział: „I nie płakać, nie płakać wspólnymi siłami", to nazwał tak dokładnie wizję poetycką, że trzeba sięgnąć po słownik języka poetyckiego, po serce, by ją zrozumieć. Gdy Przyboś powiedział: „Naprzeciw stała tysiącem nieruchomych kilometrów jego matka okryta odległością jak korą wierzby przydrożnej", to nie pseudonimował, lecz nazwał najwierniej, najprościej jak można.

Jeśli język poetycki ma być mową, a nie jeszcze jednym stylem, to musi być koniecznym, niezastąpionym, organicznym wynikiem postawy i przeżyć poety.



H. MATISSE
AKT

LÉON — CHARLES GROS

Jules Supervielle

W chwili obecnej są na pewno poeci tak samo utalentowani jak Supervielle, może świetniejsi nawet, lecz żaden jak on nie osiągnął tak wielkiego stanowiska humanistycznego. Supervielle w obecnej fazie liryzmu francuskiego jest jedynym poetą dostępnym każdemu czytelnikowi dobrej woli, jedynym którego sztuka może zadowolnić najbardziej wymagających techników poezji bez przeciągania struny subtelności formalnej w jałowym kulcie hermetyzmu uważanego za szczyt. W tym sensie jest on jedynym poetą współczesnym, który może być stawianym za przykład młodym takim samym prawem jak najpowszechniej uznani książęta naszej literatury.

Posłannictwo Supervielle'a mimo tak naturalnych pozorów jest jednym z tych, które wymagają największego napięcia uwagi. Myślę, że wśród naszych najlepszych poetów Supervielle jest tym, który zdobył siebie kosztem największej cierpliwości. Wydaje mi się że od Débarcaderes aż do utworów ostatnich trwa postęp nieprzerwany, nie z punktu widzenia tych piękności, które są znamieniem ostrej wrażliwości, wizji poetyckiej, lecz w pogłębieniu sumienia osobowości, w tej trosce jakby moralnej o udostępnienie ogółowi przygody zarazem intymnej i kosmiecznej.

Tym ostatnim słowem, którego trudno nie użyć mówiąc o Supervielle'u ryzykuję jednak jego zdradę. Nawet w „Gravitations" jeśli Supervielle jest wrażliwym na wołanie przestrzeni i czasu, to jednak nie zna oszołomienia i zawrotu, czuciem człowiek mierzy wszechświat i uważa za tak samo patetyczne: uderzenie serca jak tętnienie mgławic. Ta humanizacja kosmosu pozwoliła Supervielle'owi uniknąć tych pokus, które zgubiły Wiktora Hugo. Dzięki temu instynktownemu wstydowi, potężnej niezręczności, która kontrastuje z wewnętrzną muzykalnością, ten pielgrzym między światami jest najbardziej intymnym, najbardziej bliskim powiernikiem człowieka, więźnia samego siebie, „Niewinnego złoczyńcy". Ten głos, który zawiera w sobie wszystkie moce piorunu, ten wielki współzawodnik gwiazd nie tworzy kosmogonii, ale prosto mówi o obecności „Nieznanych przyjaciół".

U Supervielle'a przyzwyczajenie do wizji stwarza paradoksalną z nią zażyłość, zażyłość, która jest właściwością pierwotnych w chwili powstawania mitów. Przez naturalną reakcję cywilizowanego Supervielle zawsze bronił się humorem będącym syntezą krytyki rozumu i bezinteresownym błyskiem wyobraźni. Supervielle zawsze mnie skłaniał do marzeń o jego ulubionym bohaterze, który w swoich bagażach nosił składany wulkan, i nawet teraz doszedłszy szczytów swego geniuszu nie oparł się chęci (wszystkich poetów od Orfeusza) wzięcia do swej arki wszystkich zwierząt ziemi i stworzenia świata na nowo („La fable du monde"). Wszystkie te prace Supervielle spełnia z dobrodusznością, z prostotą naprawdę jedyną w historii poezji. Prostota tym bardziej wyjątkowa, że poznaliśmy w ciągu tych lat ostatnich pod pretekstem odsłaniania podświadomości pewien kataStrofizm natchnienia, który o mało nie unicestwił sztuki poematu nie doszedłszy przy tym do konkretnego a zapowiadanego wynalazku nad zwyczajności.

Supervielle, który posiadał w sobie cały świat tajemny zrodzony z kontaktu z pampą i oceanem (urodzony w Montevideo. — tłum.) nie potrzebował jak inni zastrzyków intelektu, by stworzyć świat wątpliwy. starczyło mu bowiem mądre badanie własnych ziem, odkrycie siebie samego — i cud się stał i najbardziej nieoczekiwana humanizacja nieczłowieczego.

Jestem przekonany, że z literackiego punktu widzenia, na którym się muszę uwiesić, metoda Supervielle'a jest jedynie prawdziwą. Jest tylu młodych poetów uważających się za Rimbaudów, a którzy zapominają tylko, że Rimbaud wyrzekł się pisania w 20 roku życia. Rimbaud jest bezsprzecznie świętym naszej poezji. lecz biada tym, którzy chą robić anioła! Supervielle dziełem swym dowiódł, że nie ma sprzeczności między absolutną wiernością sobie i stworzeniem dzieła sztuki, będącego darem własnego ja. To nie kontemplator w wieży z kości słoniowej i tortur ale franciszkanin opowiadający na rozdrożach dobrą nowinę o przymierzu Ducha ze światem.

Te kilka uwag są moim wyznaniem osobistym, które wypowiadam bezpośrednio bez pretensji krytyka. — Jeśli podziwiam i cenię wielu poetów współczesnych, to Supervielle jest jedynym dla którego mam rzeczywiste uczucie miłości, przywiązania, które zdawało mi się żywić dla innych w trakcie czytania ich utworów, a które się rozwiało przy pierwszym osobistym zetknięciu. Supervielle — człowiek wart jest Supervielle'a — poety, a to jest rzeczą tak rzadką w tej rasie bardziej jeszcze pretensjonalnej i niespołecznej niż rasa malarzy.

JULES SUPERVIELLE

W przestrzeni i w czasie

Jesteśmy tu obydwoje jak przed groźnym morzem
pod słonym przyborem wspomnień.

Od kapelusza z powietrza aż do zaostrzonych obcasów
jesteś tak lekka i wrażliwa,
jakby ptaki prążkowane światłem twej ojczyzny
unosiły się z biegiem twoich marzeń.

Ach! chciałabyś przerzucić mosty słoneczne między
krajami rozdzielonymi przez oceany i klimaty
i które nigdy o sobie nie wiedzą.

Wieczory w Montevideo nie będą uwieńczone różami
pirenejskich niebios,
wzgórza w Żanejro zawsze płonące i nigdy nie
spalone nie zbledną pod delikatnymi palcami
francuskiego śniegu,
i nie będziesz mogła, chyba tylko w swym sercu,
usłyszeć przypływu argentyńskich owsów,
ani utworzyć jednej miłości z tych wszystkich
kształtujących twą duszę,
której tysiączne kosmyki płomieni nie połączą się
w warkocz jednego.

Swoje zawrotnie szybkie powieki skłoń do wyrzeczeń,
o zrozpaczona przestrzenią!
Nie smuć się ty, której niepokój nie sięga jak
mój wieków, co drżą poza widnokręgami,
która nie wiesz co to jest fala martwa od trzech tysięcy
lat i odradzająca się we mnie by ginąć jeszcze,
ani — skowronek znieruchomiały od wielu dziesiątków
lat i stający się we mnie skowronkiem nowym
o sercu prędkim, prędkim
śpieszącym się, by skończyć;
nie smuć się, któraś zawarła przyjaźń z nocą oczarowaną
twym uśmiechem uwidocznionym przez upadek dnia,
z nocą zbrojną w niezliczone gwiazdy i rojącą się od wieków,
co zmusza mnie, gdy chcę zmierzyć jej gwałtowność
do odrzucenia głowy w tył,
jak czynią zmarli, droga,
jak czynią zmarli.

tłum. Zb. Bieńkowski

JAN BRZĘKOWSKI

Prawie idylla

Fragment powieści

Szli bulwarem Raspail, którym tak często dawniej wracali do domu. Oczywiście, że postąpiła z nim niezbyt ładnie! Teraz dopiero to widzi. Ale było tu wiele okoliczności... na razie trudno jej o tym mówić. Kiedyś to dokładnie opowie... Nie gniewa się chyba na nią? Alfred był trochę oszołomiony. Musiałam tak zresztą zrobić! Między nami nie mogło być nic połowicznego! Pełnia świadomości, pełnia uczucia... Nie mogłam inaczej... Doprawdy nie mogłam... Musiałam uciec. Chciałam ci dać wszystko... Alfred nie wie, co na to odpowiedzieć. Najlepiej chyba pozwolić mówić Perdicie. Nie mógł się jednak dostosować do jej tonu. Bał się, że okaże się niezręczny, lękał się, by nie przerwać nastroju jakim nieodpowiednim słowem, by nie skompromitować się przez to, że nie jest na poziomie, gdy ona tu bądź co bądź dość niezwykle... jak na Perditę, powiedzmy nawet głęboko... Tak. istotnie. on jej właściwie nigdy nie kochał głęboko, zbyt szybko ją zapomniał, była dlań tylko miłym obiektem, trochę mu nawet imponowała... wyznajmy to szczerze. A tu tymczasem okazuje się, że to kobieta niezbadana, nieobliczalna, ba! może nawet głęboka? Jak miłość, której może w niej nie dość potrafił rozbudzić (nagle to sobie uświadomił). Właściwie sam zresztą nie był wtedy rozbudzony seksualnie... Oczywiście, postąpił idiotycznie, że nie potrafił jej przywiązać do siebie. Z nią mógłby być prawie szczęśliwy. A Perdita mówiła właśnie, że może on jeden, że może tylko Alfred kochał ją naprawdę... Ten błąd rozgrzał ją nieco, podnosząc temperaturę o kilka kresek. Trudno także nie ulec słowom kobiety, gdy twierdzi, że tylko z tym mężczyzną (a nie innym) łączyło ją coś głębszego, że tylko w tym stosunku istniały pierwiastki para-erotyczne... Zwłaszcza gdy się jest t y m mężczyzną... Sama zresztą nie wie, dlaczego mu to mówi. Może po prostu dlatego tylko, by wiedział... Właściwie nigdy kobieta z mężczyzną po dłuższej rozłące i po szeregu niewyjaśnionych pretensyj w ten sposób nie rozmawia. Ale coś pękło nagle, czuje jakiś wewnętrzny krwotok... rozumiesz., po prostu nie mogłam inaczej! Mam wrażenie, że coś się we mnie wyzwoliło, że mogłabym wrócić do sztuki i malowałabym zupełnie inaczej. Zaszedł we mnie jakiś fakt psychiczny (taki psychofakt), o pierwszorzędnym znaczeniu. Chociaż nie było właściwie żadnych wewnętrznych przyczyn. Widzisz, istotnie coś się zmieniło, ale sama nie wiem jeszcze. co — jak — i dlaczego. Alfred rozgrzewał się nieco. Coraz mniej gnębiło go zagadnienie, czy **to** będzie dzisiejszej nocy, czy nie. O ile na początku rozmowy myśl ta zjawiała się natrętnie, co drugie, trzecie zdanie, o tyle teraz została stłumiona. Kwestia psychicznego przełomu, jaki dokonał się w Perdicie, interesowała go coraz bardziej. Oczywiście są pewne fakty, które wypływają na wierzch bez powodu. Nasze życie psychiczne (Alfred nie rozgrzał się jeszcze dostatecznie, ale to już wkrótce nastąpi) uznaje fakty dziwne, pozornie niewytłumaczalne i bez związku... już pierwsze spotkanie jednak było dziwne... pierwszy wieczór... niepełność... życie ekstensywne... nieszczerość.., a raczej przemilczanie... Brak było tu jednokierunkowości, całkowitego oddania... Naturalnie... było to zresztą niemożliwe, ty i ja, żyliśmy w innym szeregu faktów, które obchodziły tylko jedno z nas... Ty — sprawy rodzinne, małżeństwo, kwestie finansowe, ja — walka o byt, taka, o której ty nie miałaś pojęcia, o której nie m o g ł a ś mieć pojęcia... Ktoś, kto nigdy nie zaznał uczucia głodu, nienawiści wobec burżuja jedzącego ciastko za szybą kawiarni, nie wie co to znaczy.. A potem kłopoty, troski, walka o każdą piędź powodzenia. o każdy sążeń miejsca... Z daleka dochodziły mnie wieści o tobie. Robiłaś wielkie interesy, byłaś na jeszcze większym świecie... Z tym wszystkim imponowałaś mi nawet swoją zdolnością radzenia sobie w życiu... Ale już w czasie naszej miłości czy przyjaźni — Może amitiè amoureuse — niezręcznie poddała Perdita, — już wtedy byliśmy razem tylko krótki czas, interesował nas tylko pewien krąg zagadnień, mieliśmy tylko 25 procent wspólnych spraw, a reszta była nieznana, obca, była jak daleki biegun — chłodna i niezbadana.. Ten „magnetyzm serca", jakby powiedział nasz stary Fredro — jest czymś dziwnie konkretnym. Cały tragizm naszego istnienia polega na tym, że dwa indywidua nie mogą się stopić w jedno... Tak, zasada tożsamości, z chwilą gdy zaczynamy odczuwać to, co jest poza nami, co jest kimś drugim, światem zewnętrznym — mozolnie formułował zasadnicze aksjomaty filozoficzne (mści się tu brak głębszego wykształcenia)... — Tak, Perdi, przeszkadzało nam życie, głupie, bzdurne, piękne, codzienne życie-... Gdybym był twym utrzymankiem — byłoby może inaczej. Ale w człowieku tkwią pewne dziwne przesądy, zupełnie niewytłumaczalne i głęboko zakorzenione. Pomimo to poszedłem zresztą po linii najmniejszego

oporu. Tak byłaś piękna, młoda, inteligentna i diablo bogata! Za to ja nie zdobyłem się na nic wykraczającego ponad przeciętną miarę. A jednak rzeczy, oglądane z daleka, zostawiają coś na całe życie, jakiś osad, który potem działa. Widzisz, nasza miłość była dla mnie takim przeżyciem, które zostawiło ślad na długie lata... Tak jak utrata dziewictwa... Zresztą czy ja wiem co? Najtrudniejszą w miłości jest kwestia delimitacji, określenia, gdzie kończy się miłość, a gdzie zaczynają nerwy... Gdyby można wynaleźć jakiś indykator, wskazujący zupełnie wyraźnie to przejście, taką psychiczno-uczuciową fenolftaleinę czy metyloranż, żeby to można oznaczyć tak dokładnie, jak np. białko w moczu, metodą Essbacha, tyle a tyle, równa się itd.... to dałoby się uniknąć wielu rzeczy. Gdyby istniała chociaż taka wróżka, wyrokująca z nieodpartą siłą: Pan kocha tę panią. Lub: pan jej nie kocha... Gdyby można mieć zaufanie choćby do rodziców, tak jak dawniej... A tymczasem nie ma żadnego sposobu ilościowego oznaczenia stopnia miłości. W miesiąc po twoim wyjeździe doszedłem do przekonania, że może cię nigdy nie kochałem, że były to tylko nerwy i przywiązanie erotyczne. A potem znów zmieniłem zdanie. Zaczynając tę rozmowę, miałem też wrażenie, że jesteś mi dość obca, pomijając pierwszy nagły, dziwny skurcz przełyku, pierwszą fizyczną oznakę stanu emocji... myślałem, że będziemy prowadzić obojętną rozmowę. I znowu widzę, że jest inaczej. Teraz mi się znów wydaje, że cię kocham. Dlaczego jednak nie mogę tego twierdzić z całą pewnością? Dlaczego nie wiem na pewno ani ja, ani ty, ani jakiś doktór psychologii miłosnej. Docteur ès psychologie d'amour. Że też dotychczas nie zbadano tej dziedziny w sposób prawdziwie naukowy, a nie — tylko literacko.

Perdita słuchała słów Alfreda, chwytając tylko częściowo ich sens. Dlatego wydawały się jej głębokie. (Te jego głupie migdalenia). Przyszło jej na myśl, że Alfred posiada jednak pewne „głębie" („Noc nad głębiami"), że jest może najciekawszy z jej dotychczasowych znajomych.. Obecność Alfreda uprzytomniała jej przebytą już drogę — od tamtych czasów, jakie zmiany zaszły — dojrzałość życiowa. Zastanawiała się nad swym stosunkiem do Alfreda, ale bez możności jakiegoś sprecyzowania.

Zaprosiła go na herbatę. Siedzą na tapczanie i słuchają płyt gramofonowych. Dawnych płyt. **Ich** płyt. Moment ten posiadał wysoki ciężar gatunkowy. Był wręcz wzniosły. Otoczył (Alfred, a nie moment) ramieniem jej kibić. (Alliteracje: Kibic kibić kibicił w kibitce). Jakiś prąd przebiegł jej ciało, który męskie doświadczenie Alfreda natychmiast wyczuło.

Nie opierała się wcale.

Obydwoje utracili zupełnie świadomość otaczającej ich rzeczywistości. Nagle rozbudzony erotyzm Perdity skierował się znów do Alfreda. Aż dziwne, że dawniej to było takie nieciekawe... A teraz to był przecież moment najsilniejszy. Jakiego dotychczas nie miała w życiu. I to właśnie z Alfredem. Który dawniej nie zadawalał jej erotycznie, do którego odnosiła się z egzaltacją, ale bez fizycznego pociągu! Erotyzm jest jednak rzeczą wielką! (Choć niewytłumaczalną — należy dodać po chwili). Zdaje się, że Perdita mówiła jakieś szalone głupstwa, krzyczała nawet (czem się dotąd nigdy nie splamiła), ale na szczęście, Alfred zupełnie stracił głowę i nie mógł jej tego potem (a może — po tem) przypominać. To było naprawdę coś nieludzkiego, coś wielkiego! To wypełniało człowieka w całości, bez reszty! Seksualizm ich był prosty, nawet dziwnie prosty, ale właśnie przez ten brak skomplikowania — tym potężniejszy. Żyli w niezdrowej atmosferze ustawicznego pożądania, chcieli kochać się przez całe życie (i przez cały dzień). Wyjechali z Paryża. Pragnęli mieć czas tylko dla siebie. Tylko. (Nie ma mnie w domu dla nikogo! Czy Jan zrozumiał?!). W jakiejś małej, prowincjonalnej mieścinie, w oberży... Świat się wydawał za mały dla ich miłości, niebo nakrywało ich błękitną kopułą, a noc zbliżała wargi. Ruda poetycka, przetapiana w tej temperaturze, dawała jako produkt końcowy szczery metal, a złote chwile nie były tylko przenośnią. Perdita straciła poza tym 6 kg na wadze.

Oto „podział godzin" w małej dziurze podalpejskiej:

Godz. 10 — pierwsze śniadanie (i pierwsza miłość).

Godz. 11 — czytanie gazet i

Godz. 12 — ubieranie się.

Godz. 13 — déjeuner (Fleurie 1933).

Godz. 14 — druga miłość i poobiednia drzemka.

Godz. 16 — spacer.

Godz. 19 — diner (Nuits St. Georges 1934).

Godz. 20 — spacer.

Godz. 21 — trzecia miłość i sen.

Madame Pommard, właścicielka oberży „Pod złotym jeleniem", otaczała ich miłość czułą opieką. Dbała, by im nikt nie przeszkadzał. (Ja także byłam młoda...). Było im dobrze, bardzo nawet dobrze, super bardzo dobrze, contra, re, sub!

Szli brzegiem gościńca. Godzina ósma wieczorem. Zmierzch powoli przeciekał na pola. Jest właśnie ten moment, gdy zaczyna się walka nocy z dniem, (walka życia ze śmiercią), gdy wszystko nagle się zatrzymuje, na chwilę staje sam czas...

Alfred był zdenerwowany. Nic dziwnego; zawsze był nerwowy. Zawsze ta chwila wprawiała go w dziwny stan. Zawsze! Zawsze! Czuje się wtedy, że się czegoś nie zniesie! Że jakaś rzeczywistość jest absolutnie nie do przyjęcia. Że trzeba coś koniecznie zrobić, a nie można się zdecydować na żaden przejaw aktywności!

— Widzisz, to okropne, ja nie mam żadnej gwarancji, że ty mnie będziesz zawsze kochała...., choćby rok, czy dwa..., ale **chcę** wiedzieć to, wiedzieć napewno. Absolutnie napewno. To mi przeszkadza do szczęścia, (wymuszony uśmiech, wyciągnięty za włosy) — ten brak pewności. Dla mnie ta kwestia stałości, gwarancja stałości — jest zupełnie zasadnicza. Dlatego właśnie uznaję małżeństwo i jego nierozerwalność, a raczej trudność rozwiązania. Bo widzisz, jak chciałbym mieć wszelkie gwarancje, chciałbym ubezpieczyć się w najpoważniejszych towarzystwach asekuracyjnych, o największym kapitale zakładowym i największych rezerwach... Ale Perdita uważała to za głupstwo! Kochają się teraz, jest im dobrze, więc poco się zastanawiać nad tym, co będzie jutro, za rok, dwa, czy pięć?! Ona mnie nie rozumie — pomyślał z goryczą Alfred. Bronił się przed tą myślą, ale uparcie powracała. I równocześnie zaczęła go dręczyć obawa, że ona wcześniej przestanie go kochać przed momentem, gdy jego miłość się wypali... Po raz pierwszy zaczął być zazdrosny o jej przeszłość. Niepokoiła go ta mroczna głębia zakrywająca lata, których nie znał — i ten późniejszy okres po zerwaniu. Może ona teraz też lekko traktuje tę sprawę? Un flirt avec uncertain M. Feuerstein Ona! Loostowna! O, jakie to śmieszne!

Droga zakręcała do góry. Perdita nuciła ostatnie tango, a raczej swą ostatnią płytę gramofonową, i była bardzo daleko od chmurnych myśli Alfreda. Ani na chwilę nie przyszło jej na myśl, że go na serio gnębią jakieś bliżej nieokreślone obawy, żale, pretensje.

Alfred za to rozkleił się zupełnie. Było mu ogromnie źle. Czuł się samotny, pomimo iż ramię jego dotykało ciepłej, falującej piersi Perdity. Możnaby umrzeć, a ona szłaby beztrosko dalej, nucąc tą hawajską kołysankę, której nie mogę ścierpieć — pomyślał z niechęcią. (Ona — to Perdita. Już ten zaimek, określający Perditę, mówi wiele o psychicznym nastawieniu Alfreda.)

— Patrz, co za cudny zamek, o tam, na górze!... Na srebrowym tle nieba, które dalej przechodzi w rtęć! — entuzjazmowała się Perdita. — Istotnie, piękny — potwierdził chłodno — Jakżesz nie równoległe są uczucia ludzkie! Ona — to, ja — tamto! Ona — do Sasa, a ja do lasa!—Co ci jest?—spytała wreszcie Perdita. Zdusił wewnętrzną gorycz, choć łzy zalewały niżej położone tereny duszy i dał bezbarwną odpowiedź. Wracał do domu pod brzemieniem tych trosk, bliżej nieokreślonych, ale jakżeż istotnych i słusznych! Bo jakżeż... miłość, to coś wielkiego, olbrzymiego... powinna nas zupełnie opanowywać... bez reszty! A tu tymczasem on był nieszczęśliwy, a Perdita nuciła idiotyczne, naturalnie, że idiotyczne! hawajskie piosenki. Jakżeż więc wygląda ta „komunia dusz" itepe? Jest, czy niema? I nie tylko Perdita nie powinna tak robić! Jemu także nie wolno tak myśleć! A więc co? Gdzież jest miłość? Gdzie stałość, gdzie jakiekolwiek gwarancje? Z miłością — to jak z polityką. Zawiera się pakt, i z lekkim sercem się go nie dotrzymuje. A tu chciałoby się podpisać taki „wieczysty pakt", którego ani ogień nie zniszczyłby, ani woda nie zabrałaby ani czas nie nadgryzł. A tymczasem ja się już teraz gryzę, psiakrew, i nie mogę rozgryść tej sprawy! Tak, chodzi koniecznie o jakieś gwarancje stałości, o nienaruszalność tej kwestii. Inaczej — to jest bezcelowe. To nie jest — **to**. Dziś już nie chcę przelotnej miłostki z Perditą. Pragnę wielkiego, spalającego wszystko uczucia. W tej chwili, gdy Feuerstein już zaczynał wywoływać wizję swych przyszłych udręczeń,

JULES SUPERVIELLE

Metyska

Od dziesięciu lat żyli o dwudziestu mil urugwajskich
od uśmiechu kobiety,
oczy ich nie zabłysły innym oczom,
ręce ich nie połączyły się w objęciu gwałtownej giętkości ciała,
sypiali czerstwą przylepką snu na swoich twardych siodłach,
padali wyczerpani gonitwą za stadami o drewnianym galopie,
za towarzyszy mając tylko monotonne barany, porykujące
krowy i konie wycieńczone siedmiomiesięczną posuchą.—
Aż przyszła metyska olbrzymia i żółta, której wargi
zacierały się i pojawiały znów w uśmiechu,
której spojrzenia wymykały się daleko by przybiegać
w pośpiechu dziecięcym.
Jej brzuch wałęsał się pod szerokim fartuchem
różowo-niebieskim,
szyja wyginała się jak u kalandry
i gauczo brali jej ciało o grubych udach
za ciało dziewczęcia tańczącego na kolorowych okładkach
almanachów ze Stolicy.
Indalecza oddawała się wszystkim,
jej obietnice tworzyły na glinianych ścianach ranczo
ozdobę ze słodkiego grona
i ze starego akordeonu padał znów noca
przejmujący grad dźwięków, które byłyby fałszywe,
gdyby nie metyska przemieniająca je na podobieństwo
swojego uśmiechu
pośród dymów z ogniska i iskier.

tłum. Zb. Bieńkowski

stanęli jednak na progu hotelu. Stromymi schodkami szli na górę. I nagle cała sprawa zmieniła zupełnie swój aspekt. Perdita zaczęła się krzątać po pokoju. Potem zeszła na dół do kuchni po ciepłą wodę. (Hotel nie był „tout confort"). Słyszał, jak rozmawiała z „patronką", jak gruby głos „patrona" życzył jej dobranoc, i nie mógł już odnaleźć poprzedniego nastroju sprzed kwadransa, który zapodział się gdzieś w jakimś zapomnianym zakamarku duszy. Jestem zanadto zdenerwowany — stwierdził obiektywnie. — To dzieje się anormalnie szybko. — I posłuchał wezwania Perdity, że czas się rozbierać.

Nazajutrz. Nazajutrz było pięknie, jak gama b-dur. Południe brzmiało upalną ciszą i winem. Nie, to doprawdy zbyt piękne, ta Perdita jest już nie czarująca, ale bycza, jedyna kobita na świecie (moja kobita!) i w ogóle wszystko jest piękne, jak złoty zegarek! Dzień wczorajszy jest odległą przeszłością, omal mitem, a wszelkie zastrzeżenia, lęk i obawy — one znów nie wrócą wieczorem — są czymś nie tylko nieistotnym, ale — nierealnym. Przewija się taśma wydarzeń, synchronizowanych z faktami psychicznymi. Taki psychomontaż z faktomontażem. Lub — montaż — tout court. Otóż fakty zewnętrzne: spacer, wycieczka do lasu, obiad, kolacja, bal strażaków.

Le Maire de Rouilly et le Président de l'Association des Pompiers vous prient de vouloir bien honorer de votre présence

Le Bal Annuel

qui aura lieu etc.

Ależ naturalnie, dlaczego miałbym być zazdrosny — starał się wmówić w siebie i stosował metodę Couégo, powtarzając to do znudzenia. A tymczasem doktór (taki miejscowy Sapocolanco) emablował (do stu ciężkich choler) Perditę. To wszystko nie ma najmniejszego sensu, choć te wąsiki doktorskie... Zupełnie jak u Menjou. Lub raczej u Wilusia. Skąd się tu wziął taki typ? Chociaż z niej to też... Zawahał się przed brutalną nazwą. Czy będzie to pokalaniem sanktuarium duszy? Właśnie, że dziewka! Tak, zwyczajna dziewka! Jak można się tak uśmiechać do niego? — Naturalnie ogromnie mi się podoba — odpowiedział uprzejmie patronowi. — Chodźmy na kieliszeczek — zaproponował patron. Niech mi wybaczy, ale taka już moja natura — sumitował się hotelarz i zdjąwszy z głowy (jak Achilles pod Troją) hełm strażacki, obcierał czoło, zroszone potem (oczywiście perlistym. Śmiech perlisty, pot perlisty i... ta perliczka, która mizdrzy się do doktora!). — Na frasunek dobry trunek — przypomniało mu się stare (ale jare) przysłowie. Na zmartwienie... dobre... zastanowił się chwilę — migdalenie. Poszli do bufetu. Od czasu do czasu Alfred rzucał okiem w stronę tej niewdzięcznicy! Psiakrew. — A oto nasz proboszcz — powiedział patron i porzucił Alfreda. — Signorina sera bona do wagona — przypomniało mu się zasłyszane gdzieś w młodych latach wojskowe powiedzenie. — Piękne kazanie wygłosił dziś ksiądz proboszcz — powiedziała panna, pełniąca funkcje jedynej siły biurowej i dyrektorki agencji pocztowej w Rouilly. Właściciel bistrot z naprzeciwka i sklepikarz rżnęli w belotkę. A muzyka departamentalna rżnęła strażackiego marsza, jak na alarm. „Panom bez sztywnych kołnierzyków wstęp na salę wzbroniony" — czytał machinalnie wywieszone nad wejściem ostrzeżenie. Matka Germaina wyszła właśnie w pole i w domu nie było nikogo. Złodziej otworzył okno... Czemu się nie domyśla mego stanu psychicznego, mego psychostanu. W psychostanie. Dobry tytuł z futurystyczno-sowieckim posmakiem. Czy jednak istnieje między nami jakaś spójnia psychiczna, skoro ona gada i gada z tym bęcwałem i nie przyjdzie jej nawet na myśl, że może mi to sprawiać przykrość? — Właśnie o niezwykle ciekawym wypadku opowiedział mi doktór — powiedziała Perdita, zjawiając się nagle na progu sali. — Pewna kobieta z sąsiedniej wsi... Czy powiedzieć jej to, czy nie walczył z sobą Alfred. — A ja się tu dobrze zabawiałem z naszym patronem — powiedział dziwnym głosem pragnąc jej dać poznać nierównomierność tych przyjemności: ona — z doktorem, a on — ze starym nudziarzem, którego ma aż nadto codzień. Śmieszny z niego facet. — Wiesz, ale ta historia doktora — po prostu nadzwyczajna! Wyobraź sobie... Dość — twardo powiedział Feuerstein. — Mam tego dość i nie mam najmniejszego zamiaru słuchać dalszego ciągu. — Ależ... ależ ty głuptas jesteś, kochany głuptas!... powiedziała Perdita. — Chodźmy do domu. Jestem zmęczona... Wdzięczny jej był za to, że się nie obraziła i zły był na siebie, że nie potrafił zapanować nad nerwami. Ale noc zmieniła wszystko w nierzeczywiste... Miłość — ma zresztą tylko dotąd sens, dopóki wyraża się w czasie teraźniejszym. W Perfectum, a nawet w Futurum, jest już niepokojącym anachronizmem. Przeszłość nie może istnieć wobec pełni teraźniejszości. Chwila obecna pochłaniała bez reszty, życie staje, jak zatrzymany zegar... Wszystko jest piękne... Piękne, jak sen, jak orkiestra wojskowa, jak cyfra 100.

Alfred robił sobie jednak wyrzuty, że zbyt szybko przechodzi od jednego stanu psychicznego w drugi. Zbyt często oscyluje między skrajnościami. Za wielka amplituda...

A tymczasem Perdita była o wiele szczęśliwsza. Kochała po prostu Alfreda i dlatego nie zastanawiała się nad niczym, cieszyła się chwilą obecną. Było jej dobrze. Te wszystkie rozważania, migdalenia się z samym sobą, miętoszenia własnego ja — stały się jej zupełnie obce i wyglądały nieprawdziwie. (Na dowód prawdy tych słów Wysoki Sąd pozwoli powołać się na miarodajne fakty: Perdita uprawiała miłość jak najnormalniejszych, nie wnosiła w fizyczny stosunek ani na palec perwersji, ani jej cienia najcieńszego, ani w ogóle nic).

Jakżeż więc nasycona szczęściem umysłowość Perdity mogła się zgadzać z intelektualizmem (lekkim i lepkim intelektualiz-

mem) Alfreda? Po prostu - nie zgadzała się Zupełnie! Du tout! Jeśli nie było poważniejszych tarć, to tylko dlatego, że Feuerstein nie miał w swym charakterze większych chropowatości. Dusza jego była o wiele gładsza od ciała, była gładka jak zamsz, jak uganiające po wyschłym niebie antylopy, pijące u źródeł prabytu... (brr! prabyt: prababka — ciuciubabka — bytbabka!). Ale wróćmy do naszej antylopy! Otóż Alfred wybuchał rzadko. Na ogół wewnętrzna klapa bezpieczeństwa — jak u wszystkich intelektualistów — funkcjonowała doskonale. Jest to może w pewnym sensie wynikiem niepełności odczuwania (tak, tak!) tych ludzi, którym zbyt wysokie poczucie śmieszności przeszkadza w życiu (i w miłości także!), którym piękne momenty są w 100 procentach niedostępne, których w chwilach miłosnego uniesienia gnębi jeszcze myśl, czy drzwi są dobrze zamknięte na klucz, którzy przymykając oczy z rozkoszy — pamiętają jeszcze, że nie wolno zapomnieć nakręcić budzika. Tak, tak! Ten budzik funkcjonuje automatycznie, jak hamulec bezpieczeństwa, w życiu wielu ludzi! Nieraz na nim opiera się cała umowa, czy zmowa społeczna. Tak... Regulator, normalizator, moderator... „Winni nadużycia będą karani grzywną do 100 zł. i odpowiadają za szkody wyrządzone kolei i osobom trzecim".

Ale Alfred nie wyrządzał szkód, bo hamulec bezpieczeństwa funkcjonował doskonale. Żarła go tylko zazdrość, którą z trudem maskował. A Perdita nie domyślała się nawet tego, czasem zresztą udawała tylko, że się nie domyśla, bo było jej z tym dobrze i przyjemnie, co znów denerwowało Alfreda, który zmuszony był do wewnętrznego przeżuwania swych uczuć.

Tymczasem fakty rosły crescendo.

We wtorek — Alfred był zazdrosny o doktora.

We środę gryzł się wspomnieniami i brakiem możności, a raczej absolutną niemożnością ufania kobietom. Nie można mieć zaufania do nikogo! Filozoficzna zasada jedności jest w życiu nie-do-zrealizowania. I to nie tylko we flirtozofii. W miłości stosuje się ją jedynie w literaturze, i to tej najwyższej marki, á la Szekspir.

W czwartek — ku własnemu zgorszeniu — zazdrosny był o uśmiech Perdity, dany w podarunku listonoszowi. (Zresztą chłopu, jak dąb!)... Alfred był zły. Był więcej, niż zły: Wściekły! Przecież to śmieszne! Ale fakt istniał (nie tylko w postaci listonosza — na schwał). W takich chwilach jakieś niewidzialne szczypczyki skubały go za serce.

Dla P. T. Czytelników małe wyjaśnienie: Alfred był zazdrosny, a Perdita — nie? Intelektualista — Alfred, a Perdita — typ chwilowo tylko uczuciowy. Z prawdziwym żalem musimy stwierdzić, że zazdrość jest jednak uczuciem, dostępnym także dla 100 procentowych intelektualistów. Czasem nawet taka kuracja uczuciowa tępi nadmiar pierwiastków cerebralnych i przywraca naruszoną równowagę. A propos równowagi — jeszcze jedno: wzajemne uczucia są w myśl terminologii chemicznej, reakcją odwracalną. Najmniejsza ilość roztworu lub zewnętrznych wydarzeń może przesunąć reakcję, w jedną lub drugą stronę.

O to jej wzór A ⟷ P.

Na razie równowaga była zamącona zdecydowanie zbyt dużą ilością jonów P. Dla Alfreda więc sytuacja była chwilowo sperdijonizowana. Nie wyklucza to jednak możności alfredyzacji lub innej jonizacji czy janizacji w przyszłości.

W piątek wieczorem Perdita weszła w okres miękkości. Według krystalograficznej skali twardości, byłaby o twardość talku, a więc twardość Nr I, w przeciwieństwie do momentów, gdy osiągała ona twardość Nr 10, twardość diamentu. Alfred po prostu był nie tylko oczarowany, podbity (miał także podbite oczy), ale w ogóle odczuwał niesamowite wzruszenie, a lęk o to, by chwile te nie „stwardniały", powiększał się o 100 procent. Gdy nachodziła go taka myśl, gardło stawało się sztywne, jak nakrochmalony kołnierzyk i przeszkadzało w przełykaniu (i w ogóle w życiu). Alfred poinformował nawet Perditę o swych obawach i o tym, że sądzi, iż takiego momentu nie mógłby przetrzymać. On wie wprawdzie, że to jest egzaltacja, może nawet niezdrowa egzaltacja, ale sądzi, że teraz mówi świętą prawdę. Miał łzy w oczach, co rozczuliło nieco Perditę: — Fred, rozklejasz mi się zupełnie, powiedz, co się z tobą dzieje? Czy nie wystarczy ci, że jest nam dobrze razem, że może być nam długo dobrze, może lata, może dziesiątki lat? Wiesz przecie, że wszelkie zobowiązania i przysięgi byłyby śmieszne. Czy ty nie rozumiesz, czy nie wyczuwasz tego? Fred, przecie ty, właśnie ty, powinieneś to doskonale rozumieć! — Alfred uznawał, że Perdita ma rację, ale cóż, kiedy nie pojmuje ona specjalnego znaczenia, jakie ma dla niego ta kwestia w tej chwili! Jeśli on, właśnie on tego pragnie, to nie jest to głupie pragnienie pierwszego lepszego bałwana, który chce słyszeć ciągle katarynkowe: ja cię kocham, kocham do szaleństwa itepe — ale ma swoje głębsze powody! A tu ona nie chce tego zrozumieć i traktuje go, jak rozkapryszonego smarkacza!... tak jak on traktowałby zresztą jakąś egzaltowaną smarkatkę (analogia do makatki).— Tak, jednak się nie rozumiemy! — powiedział Alfred na głos, a Perditę to dotknęło, chociaż na razie chciała nie dać tego poznać po sobie. — A przecież moglibyśmy być szczęśliwi!... Gdybyś tylko nie zakłócał najpiękniejszych momentów swymi nieobliczalnymi refleksjami! Że też człowiek w twoim wieku nie może pohamować swych nerwów! Doprawdy jestem już u kresu sił! Te słowa przywróciły Alfredowi utraconą równowagę. Zamiast imaginacyjnych cieni, trzymał teraz w ręku pewien konkret, ostatnie słowa Perdity. Dlatego natychmiast prysły dawne obawy, tak jak znika nieokreślony lęk wobec realnego niebezpieczeństwa. Teraz zaczął na chłodno i jakby z odległości analizować tę sprawę. Nagle opadła go trudna do wytłumaczenia niechęć do Perdity. Myślał o niej w złych słowach. Jeśli nawet ją zabolała jego uwaga, to i tak nie było powodu do takiej sceny. Nie będzie na to reagował! Niech się sama przeprosi! Szli obok siebie wyasfaltowaną drogą, nadąsani i milczący. Dzień gasnął powoli i chował się za garbami chmur. Nastaje moment tego wieczornego zmierzchu, w którym najtrudniej zachować spokój, w którym każdy człowiek niewyprany z uczuciowości musi ulegać pewnemu zdenerwowaniu, niepokojowi z zaświata.

Wrócili do domu. Perdita długo zwlekała, rozmawiając z gospodynią, podczas gdy Alfred poszedł już na górę. Wreszcie, po półgodzinnym krzątaniu się na dole, rozległy się jej kroki na trzeszczących, drewnianych schodach. Zauważył jeszcze, że przed wejściem do pokoju zawahała się chwilę. Alfred udawał, że śpi. Perdita zaczęła myć się, powoli i systematycznie, ale bez zapału, jakby machinalnie. — Śpisz, Alfred? — zapytała półgłosem. Ale Feuerstein udawał, że nie słyszy tego i kontynuował swe sztuczne, miarowe oddychanie. Zgasiła światło i wśliznęła się do łóżka! Alfred jednak nadal udawał, że śpi, udawał tak dobrze, że w pewnym momencie, nie zdając sobie już sprawy z tego — naprawdę zasnął.

Jan Brzękowski.

Spojrzenie ku...

Pustka et cetera jest dziełem Peipera?!

Najistotniejszą częścią artykułu Bieńkowskiego, **ku** któremu chcę złym okiem **spojrzeć**, jest opis tego, co mu się nie podoba. Bo to, co chce, żeby było — to przecież są dość stare prawdy (żeby nowa forma rosła z nowej treści itp.), ładnie zresztą podane do wierzenia. Nie podobają się Bieńkowskiemu „piękne zdania" (teoria pseudonimowania) Peipera i „piękne dźwięki" Czechowicza, jako że tam niby rzecz się ma odwrotnie: treść starą i chudą osłania napuszona forma.

Aby tej notatki nie rozwlekać, pomijam sprawę „pięknych dźwięków" ograniczając moje przemówienie obrońcy do sprawy t. zw. pseudonimowania, zwłaszcza, że obrona Peipera może być poniekąd schematem dla ewentualnej obrony Czechowicza.

Atak Bieńkowskiego odparowaćby mógł Peiper mniej więcej w taki sposób:

Z chmury zarzutów, którą treściowcy, treściarze i treściątka rozwiesili nad moim — ha, ha — formalizmem, raz po raz spadają małe deszcze. Tyle wody w ten sposób nafabrykowali, że dawnoby już w niej utopili moją „teorię pięknych zdań", gdyby... Gdyby nie jedna książeczka, która doskonale mnie osłania.

— Czym są piękne zdania? pięknym nazwaniem zjawisk wyrażalnych inaczej? wyrażać to samo inaczej niż prozą?

— Nazywać poetycko to wynajdywać takie zrosty słów, by między przeżyciem i jego wyrazem nie było najdrobniejszej szczeliny! Z nową treścią powstaje jej organiczna forma!

Takimi pytaniami o ostrzu zarzutów i takimi odpowiedziami o wadze prawdy osacza mnie Bieńkowski sądząc, że w tym kręgu, kręgu słuszności, nie ma miejsca dla moich myśli. Owszem jest, jest. Czytajcie „Tędy":

„Metaforyzacja jest popełnianiem tautologii, gdyż wynajduje tylko coraz to nowe warianty dla tych samych fenomenów?! A przecież dwie metafory czynią z tego samego fenomenu dwie różne rzeczy, i gruby błąd popełnia krytyk, gdy jedynie ważnymi są dlań przedmioty poematu, nie poemat". („Tędy" str. 388).

„Nazwa uczucia fałszuje uczucie, odbiera mu jego odrębność, uniemożliwia mu zgięcia i przegięcia, odkształca jego ruch, a kiedy zmierza do korektury tych fałszów, kiedy szuka ratunku w uzupełnieniach i cieniowaniach, popada w opis, bezsilny wobec natury uczuć. Poezja nie powinna uczuć nazywać, lecz dawać ich odpowiedniki". („Tędy" str. 344).

Nowa treść uprawnia nową formę? Ależ oczywiście!? Proszę gdzie bądź otworzyć „Tędy":

Nowe rozkołysanie życia i **idei o życiu** musi **udzielić się** także sztuce (str. 9). Teraźniejszość **przejawia się** w samej robocie artystycznej. Treść metafor **odbija w sobie** barwę teraźniejszości (str. 49). Rym odległy i regularny **jest wyrazem** nowoczesnego ładu (str. 75). Sztuka dzisiejsza nie da się w sposób pełny wytłumaczyć ani uzasadnić **ani tworzyć** bez dopuszczenia do głosu czynników **pozaartystycznych** (str. 124)...

Jasne? Jasne. Dla pana? Dla panów?

Ten zarys obrony nie ma, wbrew pozorom, dowodzić, jakoby Bieńkowski błądził zupełnie w swoich sądach, wykazuje tylko, że racje swoje wyłożył on **trywialnie** (nie w potocznym znaczeniu tego słowa oczywiście!), bo nie uwzględnił napisanej już dawno repliki Peipera, nie przezwyciężył jego „rezerw". Sprawę należało postawić inaczej. Np. tak:

Zgoda, że Peiper metaforyzując (określając **inaczej**, piękniej, „zawilej") proste, normalne, znane zjawiska — uniezwykla je, odkrywa ich prawdę, przez co czyni rzekomo „te same" fenomeny — **innymi** fenomenami. Tak, ale wartość jego poezji tkwi głównie w **odkrywczym przeinaczaniu**, a tym samym zaniedbał on inne (główne? ważniejsze?) zadanie poezji: odkrywanie rzeczy, których nikt nigdy ani tak samo, ani inaczej, ani lepiej, ani gorzej, nie wypowiedział?

Dopiero tak sformułowany zarzut wart byłby dyskusji. Można by ją zacząć twierdząc np., że peiperowska idea „teraźniejszości" (3 **m!**) jest właśnie takim wypowiedzeniem niewypowiedzianego, odkryciem w poezji i dla poezji tego, czego nikt nigdy nie odkrył. Na to oponent mógłby rzec: czy jedno, choćby wielkie, odkrycie to nie za mało? itd.

Jeszcze jedna uwaga: „Nuda, pustka etc. jest dziełem Peipera"? Peiper zahamował ruch nowatorski? Oczywiście paradoks, ale z tych, które tworzy samo życie literatury. Wybitny nowator hamuje przez to, że otacza go rój satelitów, detalistów i naśladowców, którzy styl emocjonalnej **indywidualności** przerabiają w **powszechną**, więc rychło kostniejącą, manierę szkółki. Tak np. Wyspiański zahamował rozwój polskiego dramatu.

Michał Chmielowiec.

P. S. Nie należy też zapominać, że „teoria odpowiedników uczuciowych" jest główną cechą wyróżniającą polski ruch nowatorski z podobnych kierunków zagranicznych.

Wieś nieinteresująca

Stanisław Piętak: „Białowiejskie noce", powieść, Warszawa 1939. Nakł. Księgarni F. Hoesicka, str. 221 i 4 nl.

W Białowiejskich nocach interesuje mnie przede wszystkim podejście do tematu, a raczej obranie takiego a nie innego tematu. Dosyć co prawda śmieszne bywają pretensje recenzenta, który zamykając oczy na rzecz już dokonaną dopytuje się niedyskretnie: „Dlaczego pan nie napisał innej książki, tylko właśnie tą?", ale czasem mogą mieć swoje uzasadnienie. Pisząc książkę, autor musi mieć przed sobą jakiś cel: jeżeli nie artystyczny to poznawczy. Pierwszym zadaniem recenzenta jest zaznajomienie z nim czytelnika; drugim, zdanie sprawy ze środków artystycznych jakimi autor książki się posługuje, a wreszcie skonfrontowanie zamierzeń z osiągnięciem. W konkretnym przypadku „Białowiejskich nocy" chodzi mi o to, że w wyborze tematu Piętak świadomie przyjmuje pewne, obowiązujące ograniczenia, które również powinny być jednym ze środków służących wspólnemu celowi. Czy celem tym jest stworzenie powieści realistycznej wiejskiej? reportażowej autobiografii? powieści psychologicznej? powieści-montażu mającej przez nową kompozycję treści wydobyć jakieś nowe wartości artystyczne dotychczas w beletrystyce nieznane? Nie wiem.

Pomijając cały zespół zagadnień społecznych najbardziej nas interesujących, jeżeli chodzi o powieść współczesną, której akcja rozgrywa się na wsi a bohaterzy są chłopami, Piętak świadomie ogranicza się. Rozróżnia na przykład trzy grupy społeczne istniejące w Białejwsi, podmiejskich pod-inteligentów, bogatych chłopów i biedaków (zabawa w Domu Pawlika), ale z tego rozróżnienia nic nie wynika, gdyż zainteresowania jego odnoszą się wyłącznie tylko do jednej z nich, (bogatych chłopów) resztę stawiając poza nawiasem powieści. Nie dosyć na tym; ten już i tak dosyć wąski odcinek swoich zainteresowań ogranicza jeszcze bardziej; o warunkach życia tej nawet grupy dowiadujemy się bardzo mało. Główna bohaterka Weronka jest żoną chłopa najbogatszego, tak bogatego w stosunku do innych, że znajduje się w położeniu wyjątkowym wobec innych chłopskich bohaterów, nie tylko tej powieści. Raz tylko z rozmowy Weronki z Krzysiem Kunefałem dowiadujemy się o warunkach w jakich żyją ci mniej bogaci; Krzyś podźwigał się, ale nie radził się doktora ...„Gdzie to chłop może pozwolić sobie dziś na lekarza przy lada wypadku — nędza, proszę pani, po domach straszna, na omastę nie ma, na sól — oczy ściemniały mu i nabrały wrogich, nieprzystępnych odcieni".

A więc powieść o ludziach z pewnej określonej klasy społecznej — ale ani nie oświetlająca dostatecznie przemian jakim ta klasa ulega, ani nie odzwierciedlająca jej ustosunkowań się do współczesnej rzeczywistości. Powieść o chłopach „idealnych", chociaż może autentycznie sandomierskich. Sumaryczny opis wesela i dialogi pisane gwarą nie na tyle charakteryczną, żeby czytelnik był zmuszony właśnie tam a nie gdzie indziej umiejscowić akcję powieści — mówią o braku intencyj regionalistycznych u Piętaka. Jako przykład wybieram najbardziej udane porównanie, (prawdopodobnie autentyczne, str. 7) mówiące o żonie Plechowicza, Weronce: — „Michale — krzyczał Wojtek Ciba — a to psiamać, un nie będzie mógł tego nawet wziąć w rękę — bierze, szmatka, patrzy, kwiotek — fiu, to jakby dmuchoł na powietrze", — które stosując się do raz przyjętej zasady mogłoby się urodzić w każdym kącie Polski.

Może więc Białowiejskie noce mają być tylko powieścią psychologiczną, nie zdradzającą żadnych aspiracyj nowatorskich ani w kompozycji ani w fakturze. Ale takie ograniczanie się, w rodzaju literackim który teraz kiedy Proust, Gide, Huxley i inni wskazali nowe drogi, posiada może najwięcej możliwości, nie świadczy dobrze o ambicji pisarza. „Białowiejskie noce", to prosta historia miłości bogatej chłopki opowiedziana stylem przeważnie poprawnym, stylem magistra filozofii działu humani-

stycznego. Obok romansu Weronki, który jest główną akcją powieści, toczą się akcje poboczne: romanse Heli i Hani, pozostające najzupełniej w cieniu i niezróżnicowane. Te sprawy i ci ludzie (Hela, Han'a i ich partnerzy Jaś Kunefał i defraudant) są ledwo naszkicowani; nie widzimy ich, nie rozróżniamy, dowiadujmy się o nich **bezpośrednio** od autora na kredyt artystycznej transpozycji, która nie następuje. Są pewnego rodzaju sztafarzem, odbiciem głównej akcji Weronka — Julek Jadach. Dlatego zakończenie odnoszące się wyłącznie do pary Hela — defraudant, jest kompozycyjnie słuszne: odnosi się w pewnym sensie do wszystkich akcyj. Tego rodzaju konwencjonalne, szablonowe traktowanie wszystkich postaci mści się jednak: powieść nie jest już właściwie powieścią psychologiczną, a bohaterzy stają się marionetkami o podobnych twarzach. Nie jest to jeszcze żaden minus, a może być nawet plusem — minusem staje się dopiero wtedy, kiedy nawet po sumiennym zbadaniu stosunku tych kilku wątków do siebie, nie znajdujemy dla tej kompozycji klucza, podstawy uzasadniającej. I tu jest główny błąd Piętaka. Mający pewien wdzięk i uzasadnienie w partiach opisowo-lirycznych „somnambulizm" „Młodości Jasia Kunefała", pozbawiony swojej bazy poetyckiej, rozwichrzonej, podkreślającej a-realizm kompozycji wyradza się w „Białowiejskich nocach" w operowanie psychologicznymi szablonami. Nadmiar subtelności sprawia, że przestaje ona być wdziękiem, a staje się rażącą manierą: wprowadza nieumyślne uogólnienia i uproszczenia. Jako powieść psychologiczna nie mogą więc być Białowiejskie noce powieścią zbyt wartościową. Oderwane od współczesnej sobie sytuacji politycznej i społeczno-ekonomicznej środowiska, które jest ich tematem, nie mają ani wagi powieści o tendencji społecznej jak Pieniądz Czuchnowskiego, ani wartości reportażu jak np. Wołyń Samczuka, albo nawet książki Burka czy Mortona.

Styl i język powieści wymagają osobnego omówienia. Poprawniejszy od języka „Młodości Jasia Kunefała" jeżeli chodzi o stosowanie się do obowiązujących kanonów gramatyki, ale za to odmetaforyzowany i w pewnym sensie wyjałowiony w partiach opisowych, — w charakterystycznych dialogach jest niedociągnięty. Mam na myśli przede wszystkim dialogi Weronki i półinteligentów: za słabo jest zaznaczona różnica między ich stylem, a stylem samego autora, za słabo podkreślony jego ironiczny stosunek do nich.

— „Wczoraj tu u mnie sławni, znakomici ludzie byli — a Karolowa co, czy Karolowa **wzięła to pod uwagę?** Herbata była jak lura, poprostu **żygać** się chciało"... (podkr. moje) monituje kucharkę „podinteligencona" Weronka i wtedy wszystko jest w porządku. Gorzej jest, kiedy sam autor wyraża się równie podniosłym stylem: „W ostatniej chwili ktoś przyniósł **wieść**, że jeden z filarów przedstawienia, Stach Chmura, upił się tak, że leży koło ubikacji szkolnej i nie może **powstać"**... albo „Hela Kunefałówna podeszła do niej i prosiła o **udanie się** za nią".

Także sytuacja podczas rozmowy o literaturze poetów z Warszawy z białowiejskim hajlajfem nie jest zarysowana dość wyraźnie, komizm jej nie jest dostatecznie podkreślony. Tutaj, jak i w całej książce, musimy wszystko przyjmować na kredyt. Autor mówi „było tak" i musimy mu wierzyć, o sprawie dowiadujemy się bezpośrednio od autora, a nie za pośrednictwem dialogów ani scharakteryzowanych przez sytuację osób.

„Białowiejskie noce" — 220 stron sielanki napisanej łatwo i gładko, to niebardzo potrzebny dalszy ciąg o wiele lepiej zapowiadającej się „Młodości Jasia Kunefała".

H. Wielowieyska.

Przedłużenie konkursu na utwór sceniczny

Na życzenie naszych Czytelników i Prenumeratorów przedłużamy termin nadsyłania prac na konkurs sceniczny do dnia 1 września 1939 roku.

Przypominamy warunki konkursu:

1. Sztuki nadesłane na konkurs nie mogą być przedtym wystawione ani publikowane (w całości lub w części).
2. Rozmiary utworu nie mogą przekraczać 100 stron maszynopisu.
3. Utwory należy nadsyłać pod godłem wraz z zamkniętą kopertą zawierającą nazwisko i adres autora, oraz 3 kupony konkursowe (do nabycia w redakcji).

Monografia o »Brzozowskim krytyku — estetyku«

Mieści się w tym mądra ironia: że — aby do szerokich rzesz dotarły i były **dobrze rozumiane** dzieła takich pisarzy co sądzili, iż t. zw. metoda w wykładzie jest zbyteczna, iż wystarczy co się pisze tylko szczerze „czuć" i wyrażać — trzeba „zimnych", „pedantycznych" metodyków, którzy płomień rozłożą na poszczególne ogniki, a te ogniki znowuż odpowiednio, logicznie, konsekwentnie, krytycznie i pragmatycznie... ułożą. Tak właśnie ma się sprawa m. in. również ze spuścizną po Stanisławie Brzozowskim. Fascynująca w rzutach, ale pełna sprzeczności, sugestywna, ale często zawiła i niejasna, apelująca do krytycyzmu, ale przy pełnej uroku oryginalności — nierzadko bezkrytyczna i w entuzjazmie i w podskórnych spleen'ach, dostała się na prosektoryjno-seminaryjny stół badaczy. Zwolennicy „świeżości" (którą analiza pono niweczy) mogą się na to oczywiście obruszać, lecz nie potrafią zaprzeczyć, że wyniki tych analiz im samym niejedno oświetliły, a oświetliwszy — przybliżyły.

Obecnie do książek i rozpraw Suchodolskiego, Irzykowskiego, Zdziechowskiego, Wyki, Frydego, Jaworskiego, Zdziechowskiej, Stawara, Kołaczkowskiego i in. doszła cenna publikacja **Józefa Spytkowskiego** o **„Brzozowskim estetyku-krytyku"** ¹). Pisana rzeczowo, wsparta nie tylko na dobrej znajomości omawianej twórczości, ale i na szerokim oczytaniu filozoficznym — wymieniona rozprawa kusi się o wykład całokształtu krytyczno-estetycznych poglądów i opinij Brzozowskiego. Zważmy przy tym, że zadanie bynajmniej nie należało do łatwych, względnie — do prostych, jakby mógł sugerować szablonowy tytuł. Tu nie można było bowiem poprzestać na t. zw. „wynotowaniu". Bujne rozgałęzienia wskazań Brzozowskiego, eruptywny charakter jego tez, uporczywe „myśli przymusowe", przy obfitości niekonsekwencji i szybkich, kapryśnych „ewolucyj", wszystko to mocno sprawę komplikuje. Spytkowski wybrał metodę trudną, mianowicie — drobiazgowo analityczną, lecz przeprowadził zamiar z dobrymi rezultatami. Wykład poszczególnych działów poprzedził omówieniem ogólno filozoficznych „wyznań wiary" pisarza, by na tej dopiero podstawie się oparłszy, przejść do zagadnień bardziej szczegółowych. Ukazując filiacje sądów Brzozowskiego i granice odnośnych „zależności", wydzielił tym samym i zaakcentował autora oryginalne „Idej" zdobycze.

Rozprawa Spytkowskiego nie jest pierwszą na wymieniony temat; o krytycznej twórczości Brzozowskiego ukazała się już bowiem swego czasu praca p. Zdziechowskiej. Porównanie tych książek świadczy nie tylko na korzyść tu omawianej, ale także o jej konieczności. P. Zdziechowska potraktowała temat zbyt schematycznie, nie uwzględniając (a przynajmniej uwzględniając bardzo niedostatecznie) rozgałęzienia i zaułki poglądów Brzozowskiego; Spytkowski przeciwnie. W związku z tym należałoby jednak wspomnieć o pewnym skrupule: p. Zdziechowska operowała głównie cytatami, o czym Irzykowski wyrażał się z sarkazmem (o ile pamiętam: że mając do wyboru między „kupą" nudnych streszczeń i cytatów, a dziełami samego Brz., czytelnik będzie wolał sięgnąć do źródła). Sprawa wydaje się bardziej skomplikowana: siła poszczególnych myśli Brzozowskiego nie nakrywa się bowiem z ich obiektywną treścią; patos wyrażający się w stylu autora jest ich czynnikiem bynajmniej nieposlednim. „Przełożone" na język „rzeczowy" tracą swój aromat. Precyzyjnie i celowo cytować Brz. nie jest zresztą tak łatwo. To też Irzykowskiemu nie o sam fakt cytowania chodziło chyba, lecz o mechaniczność, bezduszność tego cytowania. O to może, że autorka wzmiankowanej pracy nie konstruowała z tych cytatów wywodu, lecz „zszywała" je za pomocą pomostów bardzo niewymyślnych.

Spytkowski cytuje rzadko. Sformułowania Brzozowskiego rozbija na elementy cząstkowe. Nie mógł z tego powodu nie „ostudzić" ich. Ponieważ jednak ważniejsze cytaty jakie mogły tu wchodzić pod uwagę są dosyć już spopularyzowane, ponieważ zebrała je już po części p. Zdziechowska i ponieważ studia nad tym odcinkiem Brzozowskiego znajdują się już w stadium ostatecznego ukonkretniania, wstrzemięźliwość autora omawianej monografii dała zamierzone rezultaty. Tym więcej, że w parze z wstrzemięźliwością szła precyzja określeń, a osobliwości stylu i charakter wywodów Brzozowskiego znalazły wnikliwą charakterystykę w rozdziałach końcowych, syntetycznych.

M. Boruchowicz.

¹) Kraków 1939. („Prace z historii literatury polskiej" Nr 6).

Wystawa pośmiertna Leona Kowalskiego

Zamieszczone w katalogu wystawy wspomnienia, podkreślają duże gawędziarskie zalety zmarłego. Celował w „nawiązywaniach", wcielał w tok rozmowy każdy szczegół przypadkowy, otaczał przygodnią wzmiankę rojem skojarzeń. Cechy te występują również w malarstwie Kowalskiego. W obrazach jego mamy nie kompozycję, ale gawędę, przeplatankę człowieka, pejzażu, kawiarni i miłego widoku, których łączność jest ściśle okolicznościowa. Mniej więcej w tym samym sensie, co wtrącanie się do naszej rozmowy orkiestry, lub drzewa... Mamy tu nie logikę układu, ale towarzystwo form, którym w gromadzie jest milej, a we wzajemnych stosunkach wykazują dużo nieskrępowanej swobody, a czasami nawet brak skrupułów „Dorzuca" się tu szczegóły, uzupełnia, dba się o wesołą obfitość i o uratowanie obrazu przed pustymi miejscami, w duchu owego horror vacui, który cechuje ludzi towarzyskich. Tło musi być wypełnione, człowiek nie żyje w próżni, a postaci bez jakiejś anegdotycznej sytuacji nie ma. W tym samym sensie utrzymana jest metoda wyróżniania pewnych szczegółów, kosztem innych; obraz ma swoją dominantę, która nie formuje swojego otoczenia, ale je przygasza. Oto w obrazie „Paryżanka" heroina obrazu, żurnalowo piękna i elegancka dama wysuwa się na plan pierwszy całą lśniącą wyrazistością i pokazowością swojej balowej sukni, zostawiając łowcze i znawcze uśmiechnięte twarze kawiarniane daleko poza sobą, w dymie papierosowym, mgle, i — zupełnej beztrosce formalnej. Są nie na dalszym planie, ale właściwie poza obrazem.

Wiąże się z tym i sprawa inna: Kowalski wprowadza nie formy, ale od razu „rzeczy piękne". Gotowiznę pierwiastków urody, elegancji i wytworności w znaczeniu obiegowym. Zdobnictwo materii, ornamentu i klombu staje się elementem jego obrazu, wchodzi weń żywcem, dla zapewnienia mu efektu.

W pewnych pejzażach nadrzecznych znać partiami żywy odruch malarski, śmiałość faktury i piękną grę barwną. Są to jednak wybłyski, świadczące o dużych możliwościach, którym nie odpowiadały dokonania.

H. Weber.

Wystawa węgierska

Granica wspólna Polski z Węgrami zaznacza się i w malarstwie. Podobne zaczątki, pokrewne następstwo faz, pewne podobieństwo szkół, mód, reakcji i walki o rdzenność. Dlatego też wystawa węgierska w Pałacu Sztuki jest dla nas szczególnie pouczająca. Istnieje w nauce metoda badania pewnych zjawisk przez zastosowanie „drobnych odchyleń". W zasadniczych objawach sztuki węgierskiej znajdujemy właśnie drobne odchylenia w stosunku do naszej plastyki. I tu walczono o własny wyraz przy pomocy historii, anegdoty, munduru i obyczaju, nie dostrzegając, że treść malarska pozostaje obcą, że inwazja monachijskich brunatów decyduje o wyniku, i że całą wizję narodową, nastrój, gest i bohaterstwo ukształtowała już przedtem cudza „rdzenność". Arcywęgierska heroica, nie tłumaczona na odrębności formalne, pozostanie ostatecznie sprawą monachijską, a obcy nastrój ohejmuje aż do niepoznaki naszego Gersona i węgierskiego Benczura.

Istnieje ciekawe zjawisko pokrywania braków jakościowych wzmaganiem napięć. Niedomiarów smaku i artystycznej idei tym, co się nazywa temperamentem, a co sprowadza się właściwie do brawury, krzyku i jaskrawości. Motyw ten przewija się w malarstwie węgierskim od niepospolitej, zresztą, indywidualności Munkaczy'ego, aż po Aba-Novaka. Munkaczy działa rozmachem, zgrzytem, ryzykanckim łączeniem czerwieni i brązów, owocowej krwistości i wina, dalą puszty i liryzmem uwiądu. Ale główną wymowę pozostawia wciąż przedmiotom, magii samych rzeczy, uciekając się nawet niekiedy — dla wyrażenia pewnych nastrojów — do bezładu formalnego. Pochodzi to z tego, co Niemcy nazywają „Übermut".

Nad pierwszym rzekomym impresjonistą węgierskim, Pawłem Sziney-Mersem, rozpina się böcklinowskie niebo. Akt na tle zieleni, zieleń rozmieniona na drobną monetę trawek, łodyżek i dmuchawek, co łącznie z beztroskim, nieskazitelnym błękitem nieba daje słodkawy raj Böcklina, jego girlandkowe szczęście. Znacznie głębiej reprezentują ten kierunek Karol Ferenczy i Władysław Paal. Pierwszy — twarzą, reagującą subtelnie i jakby przez mgiełkę na otaczającą mroczną zieleń, drugi — motywem alei, wcielaniem ugru, popielatości pni i plam słonecznych w jednolitą płaszczyznę obrazu. Życiowy światopogląd impresjonisty reprezentuje najpełniej Stefan Csok, radością ciała wśród bujnej i rozłożystej zieleni, pogodą poranków, śniadania i wonnej fajki. Z renoirowskiego wpływu wywodzi większą fakturową swobodę, szerokość plamy, która ignorując listki i gałązki ulega jedynie zasadom i kaprysom światłocienia.

Józef Koszta jest patetyczny, skrajnym i twardym kontrastem ciemno-jasnym podnosi wyraz twardości i fatalizmu wiejskiego życia, upór rąk i opór ziemi. Wilhelm Aba-Novak daje natłok wiejskiego rekwizytu, materię, muskulaturę i bliskość zwierzęcej sierści, obraz krzyczy jaskrawością targu, — ale metoda jest raczej graficzna, plama temperowa leży na wierzchu, cień jest z natury i przyzwyczajenia brunatny, a między kolorem a kolorem istnieją nieporozumienia. Powierzchowny wpływ Dufy'ego znać u Jana Vaszary'ego: orbisowy prospekt, bridż i korso, afiszowość. Do naszego Ślendzińskiego zbliżeni są Eugeniusz Medeverczy i Ludwik Pandy. Neo-renesans, rafaelizm, kosmetyka i snobistyczna atmosfera. Lśniący werniks potęguje banalność, a tomik poezji Wilde'a ma nas dokładniej poinformować o charakterze modeli.

Ponadto mamy na wystawie dużo rzeźb (Hiesz, Kisfaludy, Lux, Ohman, i in.), medali, plakiet, sztuki ludowej, grafiki użytkowej, itd.

H. Weber.

Z wystaw

DECRESCENDO.

Śledzić echa warszawskich wystaw, nie wyjeżdżając z domu może być nawet interesujące, a prawie zawsze pouczające. Co prawda nie w sensie zwykłym tego słowa. Pod tym względem wystawa „kompozycji figuralnej“ w IPS-ie daje niezły plon. Materiał porównawczy: trzy recenzje i katalog. Recenzje nie byle jakie: Husarski, Winkler, Pruszkowski.

Husarski: kompozycje ani nie są figuralne, ani nie są kompozycjami. Dominuje nuda i lichota. Dziwne, że IPS. zgodził się na urządzenie takiej wystawy.

Winkler: Gdyby nie śp. zmarli członkowie Związku Plastyków (świetni malarze), Waliszewski, Larisch i Adwentowicz, byłoby jak wyżej.

Pruszkowski: Do nieżyjących dodaje jeszcze kilka nazwisk. Łamanie rąk nad upadkiem znaczenia figury ludzkiej w malarstwie jest dużo słabsze.

Do wyjątków należą obrazy Śliwki, Borysowskiego i Kaczyńskiej.

Katalog daje spis wystawionych obrazów. Wiele z nich nosi podpisy, na które recenzenci z reguły reagują superlatywem. Bawmy się w refleksje.

SZABLONY GÓRSKIE.

Wystawa „Góry Polskie“ w Zakopanem nie wywołała echa. I lepiej. Był to pokaz przeciętnego szablonu sprzed kilkudziesięciu lat. Morskie Oko jak żywe. Statystykę baranków i owieczek niestety zgubiłam.

Z. Wielowieyska.

CZYŻBY KARYGODNY WYPADEK PODSZYCIA SIĘ POD CUDZE NAZWISKO?

W nr. 18 „Prosto z mostu“ przeczytałem artykuł pt. „Czym się karmi młodzież w szkołach“. Artykuł ten nie zasługiwałby na uwagę, gdyby nie fakt, że podpisany został dwoma imionami i jednym nazwiskiem p. Józefa Aleksandra Gałuszki. Nigdy nie uwierzę, aby p. Gałuszka mógł opublikować coś takiego. Czyżby redaktor Piasecki dał się „nabrać“ jakiemuś pismakowi, który miał czelność podpisać swój humorystyczny elaborat nazwiskiem znanego i szanowanego literata krakowskiego?

M. Chmielowiec.

Redaguje młodzież akademicka
Redakcja i Administracja: KRAKÓW, JANOWA WOLA 9, I. p. Telefon
Redaktor i wydawca: Bodnicki Władysław.
Drukarnia „Secesja“ Kraków, Kopernika 32. Tel. 171-48.